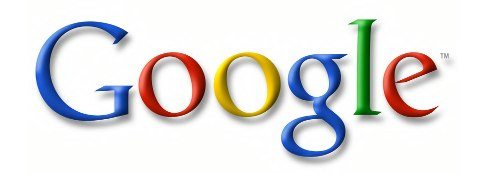
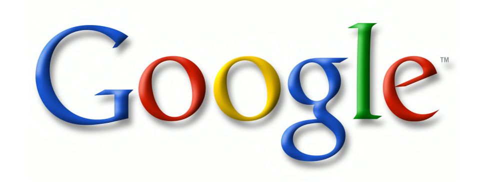
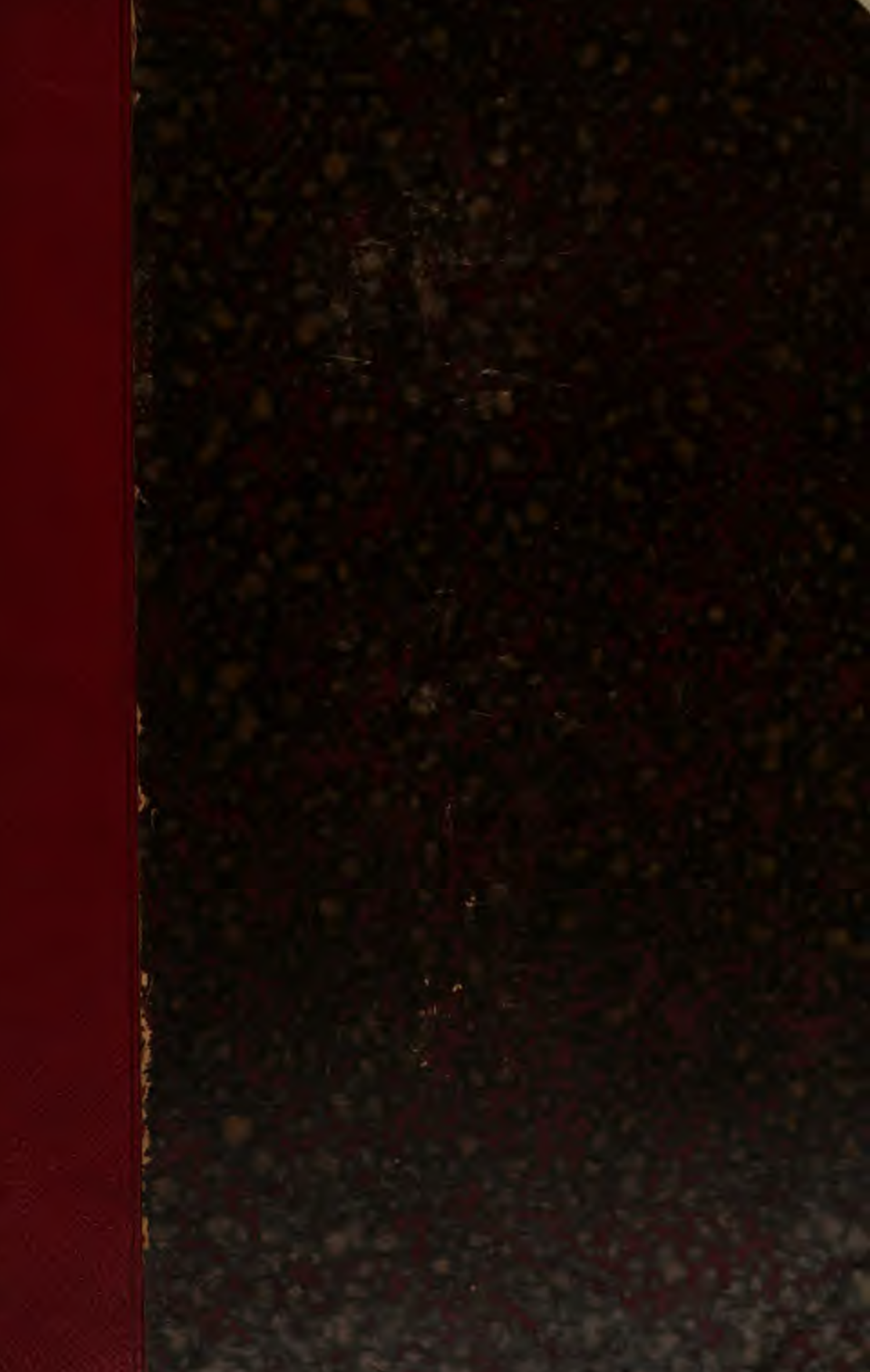







adison
50 Elve
800 U
Madison




STATE HISTORICAL SOCIETY
1890
OF WISCONSIN.

GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON.

TOME QUATRIÈME.

4

68,010

GALERIE
DU
MUSÉE NAPOLÉON,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

Et rédigée par LAVALLÉE (JOSEPH), *Secrétaire perpétuel de la Société philotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gottingue*, etc.

DÉDIÉE

A S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON I.ER

TOME QUATRIÈME.



PARIS,

CHEZ FILHOL, Artiste-Graveur et Éditeur, rue du Théâtre-Français, N.° 35.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS.

1807.



INTRODUCTION.

L'ARTISTE à qui la composition du texte des neuf premières livraisons de cet ouvrage avait été confiée, avait cru devoir présenter à ses lecteurs un aperçu de l'état des arts chez les Egyptiens. Ce début indiquait assez le plan qu'il s'était tracé, et quelles bases il avait assignées à son travail. On apercevait dès-lors, que son intention était de faire constamment précéder, ou tout au moins accompagner la description des tableaux renfermés dans le Musée Napoléon, de dissertations historiques sur la situation des Arts chez ceux des différens peuples de l'antiquité qui les cultivèrent. Sans me permettre d'approuver ni de blâmer la route dans laquelle il était entré, et sans prêter l'oreille aux questions que j'aurais pu me faire à moi-même, savoir si ce plan était en effet celui qu'il convenait le mieux d'adopter pour un ouvrage de ce genre, je me suis attaché à m'en écarter le moins possible, convaincu que dans toute espèce de travail, une marche uniforme est une qualité absolument nécessaire; et qu'en général le lecteur est moins blessé des inconvéniens, des défectuosités mêmes d'un plan quelconque, qu'il ne l'est en effet d'en voir abandonner l'exécution quand elle est commencée, fut-ce même pour lui en substituer un meil-

leur. Ces sortes de changemens lui paraissent à juste titre, indécision, inconstance, versatilité, et non pas amélioration.

Fidèle donc, à la carrière ouverte par mon prédécesseur, j'ai consacré les discours que l'on trouve à la tête du second et du troisième volume, à jeter un coup-d'œil sur l'état des Arts chez les Grecs et chez les Romains, ainsi qu'il l'avait fait à l'égard des Égyptiens.

Nous avons donc parcouru trois grandes époques, et nous voici parvenus à celle que l'on peut naturellement appeler la quatrième, et qui se compose de l'état des Arts en Europe, depuis leur renaissance jusqu'à nos jours. Ici, sans doute, il doit nous être permis d'étendre un peu plus le cadre dans lequel nous nous sommes renfermés jusqu'ici, et si nous nous arrêtons à ce parti, nous espérons que nos lecteurs nous en sauront quelque gré. En parlant de l'art de la peinture chez les anciens, on ne peut guère présenter que des conjectures, ou répéter ce que les historiens les plus anciens nous ont transmis; et comment soumettre à l'examen d'une critique utile et raisonnable, et leur jugement et leurs connaissances, lorsque les objets dont ils nous entretiennent sont absolument effacés de la terre, et sont par conséquent pour nous comme s'ils n'avaient jamais existé. Nous portons un respect religieux à la renommée des Apelles, des Xeucis, des Parhasius, et ce respect, sans doute, doit être fidèlement conservé

de siècle en siècle, parce qu'il est impossible que des artistes dont les talens obtinrent une si grande part dans l'admiration des hommes, ne l'aient pas en effet excitée par des productions extraordinaires; mais on ne peut se dissimuler cependant que le culte que nous leur rendons est un véritable culte de tradition, et que nous les révérons bien plus sur parole que d'après notre conviction intime de leur divinité, puisque rien ne nous reste de leur génie, et qu'il nous est impossible d'examiner, de décomposer, d'analyser leurs ouvrages; de les soumettre à l'épreuve toujours redoutable des comparaisons; de juger de la délicatesse de leur goût, de la finesse de leur esprit, de la perfection de leur dessin, de leur science dans la composition, de leur sensibilité dans l'expression, de leur vérité dans la couleur, et de leur parfaite imitation de la nature. Il n'en est pas ainsi relativement aux modernes. Tout ce que le pinceau a produit depuis la renaissance des Arts en Europe est sous nos yeux, et depuis les premiers et informes essais des fondateurs des diverses écoles jusqu'aux tableaux qui s'exécutent au moment même où nous écrivons, tout, pour ainsi dire, nous est présent; nous pouvons donc en quelque sorte parler comme si nous avions assisté à la naissance des Arts du Dessin, les suivre pas à pas dans leurs progrès, les admirer dans leur perfection, les considérer, tantôt dans leur décadence réelle,

tantôt dans cette espèce de stagnation, de repos, d'inertie qui semble la prédire, déplorer leur faiblesse, leur langueur, leur état d'abjection dans certaines contrées, les retrouver dans d'autres animés d'une vigueur nouvelle, cultivés avec une émulation mieux soutenue, rendus à leur véritable objet, à leur véritable dignité, par des principes plus certains, des études mieux approfondies et une philosophie mieux éclairée. Si notre tâche s'agrandit, c'est donc indépendamment de notre volonté, mais parce que le spectacle qu'il nous faut décrire s'est agrandi de lui-même, ou pour mieux dire parce qu'il se présente à nous dans tout son ensemble, dans toute son étendue, dans toute son immensité. On aperçoit dès-lors combien un simple aperçu historique serait insuffisant pour donner une idée du règne des arts du Dessin en Europe depuis quatre cents ans. Ne ferait-on pas d'ailleurs un outrage à la mémoire de tant d'hommes célèbres qui tinrent avec gloire le sceptre de ces arts en Italie, en France, en Flandre, en Hollande, que de les condamner pour ainsi dire, à n'occuper dans notre ouvrage qu'une place de liste, plus injurieuse peut-être qu'un oubli total pour des hommes d'un mérite semblable ? Nous croyons donc que la meilleure marque de bien connaître l'histoire moderne des Arts, est de présenter à nos lecteurs des notices successives de la vie des plus illustres peintres, imitant en cela la marche usitée dans

la manière de retracer l'histoire du Monde dont les anales se rattachent forcément aux fastes des Rois les plus fameux. Ce plan est donc le même que celui suivi par nous jusqu'à ce jour, à cela près que les développemens se multiplient, parce que les faits se sont accumulés. Mais avant d'entreprendre ces notices, jettons un coup-d'œil rapide sur la naissance des différentes écoles en Europe.

LES révolutions successives qu'occasionnèrent en Europe la décadence de l'Empire Romain, et le débordement des peuples divers si justement appelés barbares, avaient insensiblement amené la dégradation d'abord, et enfin l'oubli total des arts. La culture de ces aimables consolateurs est totalement dépendante de la situation morale de l'homme. S'ils calment les chagrins individuels, ils ne consolent pas des malheurs publics. Il faut que les nations soient heureuses, pour que l'homme puisse les appeler à son secours dans ses chagrins domestiques. Ne faisons point l'injure à l'espèce humaine de penser que pendant cinq à six cents ans elle ait été privée des facultés qui la rendent sensible au spectacle des belles choses. C'est au malheur des circonstances, et non au défaut d'intelligence, qu'il faut attribuer cette longue lacune dans l'histoire des arts. L'ordre avait disparu, les lois n'existaient plus, des guerres interminables avaient banni la paix presque sans retour. Le mal en était parvenu à ce point,

que le brigandage et la dévastation s'étaient subrogés à la guerre ; l'espèce humaine s'était divisée en deux classes, en vaincus opprimés, en vainqueurs féroces. Il était donc naturel que le souvenir même des arts se fût anéanti, lorsque, pendant des générations, les uns avaient perdu jusqu'aux moyens de se rappeler ce que leurs pères n'avaient pu conserver, et que les autres n'avaient nul motif de recréer ce que leurs aïeux avaient saccagé, anéanti et renversé. Ainsi les uns et les autres erraient sans sentiment autour de ces ruines mêmes qui, dans des siècles plus policés, nous inspirent un si noble enthousiasme. Elles ne rappelaient à ceux-là que les désastres de leurs ancêtres, et à ceux-ci que les fureurs de leurs devanciers. Ou bien, si par une supposition plus indulgente on peut croire qu'ils éprouvassent une affection quelconque à la vue de ces débris, on pourrait dire que les uns auraient redouté de voir renaître les arts à leur splendeur, puisque cette splendeur même avait appelé dans leurs climats les hordes sous lesquelles ils gémissaient, et que les autres attachaient une espèce d'orgueil à la dégradation de tant de chefs-d'œuvres, parce qu'elle attestait l'affreuse prise de possession de leur autorité.

A cet état de choses succéda le régime féodal. Il mit un terme à la confusion ; il ramena à sa suite une sorte d'ordre ; mais c'était l'ordre des tombeaux que rien ne trouble, parce que rien n'existe. Si l'aurore

des arts reparut en Italie plutôt que dans les autres contrées, il faut moins l'attribuer à la disposition des esprits qu'à la direction que prirent les constitutions politiques. Tandis que la France, l'Allemagne, l'Espagne, etc., se trouvaient divisées en des milliers de petits états, qui chacun avaient pour maîtres de petits tyrans, et pour habitans de malheureux serfs, où le commerce ne pouvait pénétrer, parce que la rapine était pour ainsi dire devenue un droit régalien, où les connaissances ne pouvaient naître, parce que l'ignorance était la loi fondamentale; l'Italie au contraire avait vu se former dans son sein une foule de républiques. Les peuples n'en étaient ni plus riches, ni plus heureux, parce que les rivalités et les ambitions entretenaient perpétuellement la guerre entre ces divers états; mais il résultait de ces sortes de gouvernemens, que le peuple s'y trouvait compté pour quelque chose; qu'alors l'homme y conservait le sentiment de sa force, que les passions pénétraient dans son cœur, et que son intelligence par cela même plus active, plus échauffée, plus exercée, le préparait davantage à se créer des jouissances. Si le régime féodal eût attristé l'Italie comme le reste de l'Europe, l'Italie n'eût jamais eu le Dante. Il ne faut pas se dissimuler que si les longs démêlés de Pise, de Florence, de Gènes, de Venise, inondèrent de sang des contrées que les faveurs d'un ciel toujours pur semblaient appeler à des destins plus heureux, les

trésors du commerce étaient souvent l'objet et le fruit des combats ; et par tout où l'homme peut dépenser, les arts arrivent bientôt. Aussi dès le dixième et le onzième siècles saisit-on leur réveil en Italie. Car, à mon avis , c'est improprement que l'on date leur renaissance de l'âge des Médicis ; il serait plus vrai de dire que ce fut l'époque de leur splendeur.

AVEC quelqu'apparence de raison les partisans de l'École florentine la regardent comme la mère de toutes les Ecoles. Il ne faut pas cependant porter à l'excès ce respect religieux. Je crois qu'en effet Florence peut se glorifier des premiers hommes célèbres dans la peinture ; mais cela ne prouve pas que cet art ne fut déjà connu et exercé dans beaucoup d'autres villes d'Italie, et l'abbé LUIGI-LANZI, avec autant de sagesse que d'impartialité, me paraît avoir vengé l'Italie de cette prédilection exclusive que d'autres écrivains ont eu pour Florence. Il prouve, non-seulement par l'autorité des écrivains, tels que le chevalier *Tiraboschi* dans son histoire de la Littérature italienne, et le docteur *Lami* dans sa dissertation sur les peintres et les sculpteurs italiens qui fleurirent depuis le commencement du onzième siècle, mais encore par des productions pittoresques qui sont parvenues jusqu'à nous malgré les ravages du tems, que l'Italie n'a jamais manqué de peintres. Il cite quelques tableaux exécutés dans ces tems reculés.

L'on en voit un dans l'Eglise de Saint Urbin, à Rome qui porte la date de M. XI. L'on en conserve un autre à-peu-près de la même époque, dans l'église *di S. Maria-Primerana*, à Fiésole. Orvieto possède également un tableau que, dès 1199, l'on désignait sous le nom de *S. Maria-Prisca*, et que l'on appelle communément aujourd'hui *S. Brizio*. Il convient cependant que les auteurs de ces ouvrages et les autres peintres leurs contemporains, ne méritaient aucune renommée; que leurs productions ne sont pas dignes de constituer une époque, et que leur art n'était qu'une espèce de mécanisme qui, se traînant servilement sur les traces des Grecs qui travaillaient en mosaïque à Saint-Marc à Venise, représentait constamment les mêmes sujets religieux, et ne faisait que défigurer la nature quand il essayait de la représenter. Ce fut seulement vers le milieu du treizième siècle, et depuis, que l'art commença à prendre un plus grand essor; et la sculpture profita la première de l'heureuse création d'un nouveau style.

QUOIQU'IL en soit, l'Ecole Italienne se divise elle-même en plusieurs Ecoles; elles se distinguent entre elles par des caractères très-remarquables et qui leur sont propres, et il faut dire que l'histoire de l'art place toujours en première ligne l'Ecole Florentine et l'Ecole Romaine, dont Raphaël et Michel-Ange ont pour ainsi dire fondé l'immortalité.

A leurs côtés naquirent les Ecoles de Siène et de Naples ; tandis que peu de tems après, le Giorgione et le Titien assurèrent la splendeur de l'Ecole Vénitienne, et que le Corrège illustra l'Ecole Lombarde. L'Ecole Bolognèse parut ensuite, et eut la prétention de réunir en elle les mérites divers qui distinguaient les autres, c'est-à-dire la pureté et la perfection du dessin que possédaient Florence et Rome, et la richesse du coloris qui distinguait Venise et la Lombardie : les Ecoles Génoise et Piémontaise parurent beaucoup plus tard, et sans se targuer de compter comme les premières des ayeux dans les siècles de barbarie, fournirent cependant des hommes assez illustres pour qu'elles tiennent un rang distingué dans l'Histoire des Arts.

Ce serait ici le lieu de placer la liste chronologique des peintres qui, dans ces différentes villes, précédèrent les époques où s'illustrèrent les diverses Ecoles qui y prirent naissance ; mais nous avons déjà dit que notre intention est seulement de faire connaître avec quelque détail ceux des peintres Italiens, Français et Flamands qui sont parvenus au plus haut degré d'illustration. N'ayant en général, dans tout le cours de cet ouvrage, à mettre sous les yeux de nos lecteurs que les productions d'artistes de cette classe, ce serait pour ainsi dire sortir de notre cadre que de les entretenir d'hommes d'une

moindre célébrité, dont nous n'aurons jamais aucuns travaux à mettre en évidence. Ainsi donc, avant d'arriver à Raphaël, ce prince de la peinture, nous nous bornerons à dire simplement quelques mots sur quelques-uns des peintres les plus renommés qui devancèrent son époque. C'est dans Vasari, dans Pascoli, dans Baldinucci, dans l'abbé Lanzi surtout, bien plus éclairé, j'ose le dire, et surtout bien plus impartial; c'est enfin dans les Abécédaires, dans cette foule de lettres sur la peinture que les siècles ont successivement produit en Italie, dans ces livres communément intitulés Guides, que l'on trouve dans presque toutes les villes d'au-delà des Alpes; dans cette immensité de notices sur les différens peintres, produites tantôt par l'exagération laudative, tantôt par l'abus même de la critique, que l'on peut apprendre à connaître tant de peintres, dont les noms seraient aujourd'hui totalement oubliés, s'ils n'avaient eu, pour passer à la postérité, d'autre ressource que leurs ouvrages, et qui n'ont échappé à l'oubli que parce que les jalousies élevées entre les Ecoles ont souvent voulu établir les richesses des unes et des autres, bien plus sur le nombre des ouvriers que sur le mérite des travaux, ou pour mieux dire, ont prétendu relever l'importance des travaux en comptant jusqu'aux plus anciens ouvriers.

CETTE raison même m'oblige à remarquer, en

passant, que l'abbé Lanzi, dont l'ouvrage est d'ailleurs si estimable, me paraît attacher un peu trop d'importance à ce prétendu avantage de l'Italie, de compter des peintres en assez grand nombre bien antérieurs aux beaux tems de la peinture. Cela ne prouve rien en faveur de l'art, cela ne prouve rien en faveur de la prééminence pittoresque de l'Italie. Qu'importe que les différens Etats Italiens produisent le souvenir des peintres que le neuvième, le dixième, le onzième siècles auraient vu naître ? Cela prouve-t-il qu'ils aient été de la moindre utilité à l'art de la peinture ? non, sans doute, puisque dans un si long espace de tems, il n'est pas sorti de l'enfance où il était plongé; que la même gothicité se remarque dans le très-petit nombre des productions de ces peintres antérieurs que le tems a respectées; qu'aucun homme de génie ne s'est élevé au-dessus de leur manière; que tous se sont servilement traînés sur les pas des ouvriers en mosaïque, venus de Constantinople à Venise; que leur mérite s'est borné à copier des hommes dont les ouvrages ne devraient être eux-mêmes que des copies de la peinture; que cela seul enfin suffirait pour démontrer que bien loin d'avoir été de la moindre utilité à l'art de la peinture, ils n'eurent pas la moindre idée de ce qui le constitue, puisqu'il ne vint dans la pensée d'aucun d'eux que ce fût dans la nature qu'il leur fallait chercher des modèles.

S'agit-il d'établir par-là la prééminence de l'Italie? Mais que chez les autres peuples l'on se donne la peine de faire les mêmes recherches que celles où l'abbé Lanzi s'est livré, qui doute que tous les siècles ne leur ayent fourni quelques-uns de ces pitoyables faiseurs d'images. La France et l'Allemagne ont eu les leur aussi-bien que l'Italie; on en trouve jusques dans les cantons de la Suisse les plus étrangers aux arts, soit par l'âpreté de leur sol et de leur climat, soit par la simplicité de leurs mœurs; et quand bien même le tems aurait dévoré les ouvrages de ces peintres gothiques, et qu'il ne resterait à l'Europe aucuns objets de comparaison à confronter avec ce qui reste en Italie des peintres des dixième et onzième siècles, il ne faut que jeter un coup-d'œil sur ce que la sculpture de ces anciennes époques nous a laissé, pour juger, par l'état où celle-ci était alors, de celui où devait être la peinture.

Il importe donc fort peu à la gloire d'une nation de prouver qu'elle possédât des artistes ou de prétendus artistes à une époque où les arts étaient nuls, c'est-à-dire lorsque leurs productions ne pouvaient plaire ni par l'invention du génie, ni par l'arrangement de la composition, ni par l'exactitude de l'imitation, ni par le goût dans le choix des objets, ni par l'habileté dans l'exécution. Ce qui constitue la gloire et l'importance d'une nation dans l'histoire des arts,

c'est d'avoir été l'une des premières à secouer la gothicité, de les avoir conduits à la perfection dans un moindre laps de tems; enfin de pouvoir présenter une plus grande masse d'hommes capables de servir de modèles. Quand l'Italie établira sa prééminence sur de semblables titres, elle aura le droit d'être écoutée; et ceux qui prétendraient ravaler l'orgueil qu'elle pourrait en concevoir, ne pourraient lui objecter que d'avoir été, mieux que toute autre contrée, servie par les circonstances; d'avoir possédé une plus grande quantité de ces débris de l'antiquité, si capables de réveiller le génie des hommes; d'avoir, dans un plus petit espace, rassemblé un plus grand nombre d'états puissans par le commerce et par les richesses, et dont les Gouvernemens se disputaient de luxe et de splendeur; d'avoir eu dans son sein cette longue succession de pontifes dont la religion et la politique tendaient de concert à entourer l'autel d'un éclat impérissable, et dont le passage sur le trône appelait à l'état de princes tant de familles, que leur situation première circonscrivait dans le rang des particuliers; enfin d'avoir été dotée par la nature du plus beau climat, de la température la plus douce, de la végétation la plus riche, des sites les plus pittoresques, de tout ce qu'il faut enfin pour exalter l'ame par l'organe des sens.

AINSI donc, d'après les motifs que j'ai développés

plus haut, et qui me paraissent puisés dans la raison, voulant arrêter un instant l'attention de mes lecteurs sur les peintres dont la juste célébrité a suivi la renaissance des arts en Europe, en commençant par Raphaël, parce que son nom est toujours le premier qui se présente à la pensée quand il est question des grands hommes que l'art de la peinture compte dans ses annales, je passerai sous silence cette longue liste de peintres qui l'ont précédé dans l'école romaine, et je n'excepterai que le Pérugin, non pas précisément par respect pour ses talens, quoiqu'ils soient dignes d'estime, mais parce qu'il fut le maître de ce Raphaël que personne n'a surpassé depuis, et que nul peut-être ne surpassera dans la suite.

Je remarquerai cependant, pour l'intérêt de la vérité, qu'à la tête de cette liste de peintres antérieurs, une erreur populaire a placé S. Luc, évangéliste, auquel on attribue non-seulement un portrait de la Vierge que l'on voit à S.te Marie-Majeure, mais encore beaucoup d'autres du même sujet répandus, soit dans l'État Ecclésiastique, soit ailleurs. Cette fable, dit l'abbé Lanzi, combattue d'abord par le Manni, et depuis par Piacenza, n'a plus maintenant de partisans que dans le peuple; et parmi le peuple il faut compter ceux qui ferment l'oreille à une critique raisonnable, comme s'il s'agissait de quelque dogme présenté par des novateurs. Il est aujourd'hui démontré que ces tableaux, ouvrages

prétendus de l'évangéliste S. Luc, sont d'un peintre nommé *Luca* qui, par la pureté des ses mœurs, mérita de son tems l'épithète de *Saint;* et Lami, au tome XV, *Delitiœ eruditorum*, rapporte une légende du XIV.e siècle sur *la Madona dell' impruneta*, qui prouve que cet artiste était florentin : *Di pintore ne fu uno servo di Dio, e di santa vita, nostro fiorentino, il quale aveva a nome Luca, santo volgarmente chiamato.* Comme il est évident que ce Luca avait peint cette Madone *dell' impruneta*, il est assez naturel de penser qu'il fut l'auteur de celle de Bologne et de tant d'autres, soit à Rome, soit en Italie, attribués à l'évangéliste S. Luc; et, comme l'on voit, une équivoque de nom est l'unique origine de cette erreur.

S'IL règne quelqu'incertitude sur le lieu de la naissance du Pérugin, c'est à lui seul qu'on doit l'imputer, parce qu'il a signé ses tableaux tantôt *Pietro Vannucci di cità della Pieve*, tantôt *di Perrugia.* Vasari prétend qu'il étudia d'abord sous un peintre de peu de mérite. Botari présume que ce fut chez un certain *Petro* de Pérouse; d'autres pensent que ce fut chez un *Niccolo Alunno.* On doit croire, d'après le sentiment de M. Mariotti, que le Pérugin fit de grands progrès à Pérouse dans l'école de *Bonfigli* et de *Piero della Francesca*, non-seulement dans la perspective, mais encore dans le dessin et dans la couleur. Etudia-t-il sous le *Verrocchio*, comme l'ont avancé quelques

historiens, ou se perfectionna-t-il par la seule impulsion de son génie à la vue des beaux ouvrages de *Masaccio* et des peintres célèbres dont Florence se glorifiait alors? Ce sont deux questions qui ne sont pas encore résolues. Cependant Pascoli, Bottari, et quelques autres sont convaincus que le *Verrocchio* ne fut jamais son maître.

Le style du Pérugin n'est point exempt de la crudité et de la sécheresse si justement reprochées aux peintres de son époque. Il est quelquefois un peu pauvre dans la manière d'ajuster ses figures; ses tuniques, ses manteaux, ses draperies en général sont étroites, courtes, mesquines : mais combien ces défauts sont effacés par la grâce des têtes, surtout de celles des femmes et des enfans, et combien à cet égard il a laissé loin derrière lui tous ses contemporains! Quelle élégance dans ses mouvemens! quel agrément dans sa couleur! que ses champs azurés font bien ressortir les figures! quelle harmonie dans ses teintes diverses! quelle admirable dégradation dans ses paysages! talent précieux, dont, selon Vasari, toujours si favorable aux Florentins, on n'avait point d'idée à Florence avant le Pérugin, *de' quali*, dit-il, *de' quali* (*Paesi ben degradati*) *in Firenze non si era veduto ancora il modo di farli.* Il n'excellait pas moins dans le beau choix et dans la belle exécution de l'architecture, ainsi que l'on peut s'en convaincre en voyant

ceux de ces tableaux et de ses fresques que l'on admire encore à Pérouse et à Rome. On place au rang de ses tableaux capitaux celui qu'il exécuta à Pérouse pour l'église de S. Simon, et qui représente la famille ou les parens de J. C. Lanzi le considère comme étant un des premiers modèles des tableaux d'autel par la savante disposition et la belle composition. On a reproché à ce peintre de n'être point assez varié dans ses productions, et de s'être souvent répété, spécialement dans ses *Ascensions* de J. C. et de la Vierge, que possèdent Bologne, Florence, Pérouse et la ville du Saint-Sépulcre. Beaucoup d'amateurs, après avoir admiré, par exemple, dans la chapelle Sixtine son *S. Pierre qui reçoit la puissance des clefs*, s'offensaient de retrouver à Pérouse dans son tableau du *Mariage de la Vierge* une perspective totalement semblable. Quand on lui faisait à lui-même quelques observations sur cette pénurie d'idées, il se défendait en disant que du moins on ne pouvait pas l'accuser d'être le plagiaire de personne. Au reste, son génie se montre plus fécond, et, selon l'opinion de plusieurs personnes, il règne plus de délicatesse et d'entente dans ses fresques, parmi lesquelles on regarde comme son chef-d'œuvre celle de la salle du change à Pérouse. Maître de Raphaël, si l'on peut reconnaître en lui quelque chose de la manière de cet illustre élève, c'est principalement dans ses petits tableaux.

Vasari et P. Della Valle, écrivains recommandables par leurs connaissances dans les arts, ont porté sur le Pérugin deux jugemens bien opposés. Nul de ses élèves, dit Vasari, ne peut lui être comparé ni par l'habileté ni par la grâce du coloris; *niuno paragonò mai la diligenza di Pietro nè la grazia ch' ebbe nel colorire*. P. Della Valle avance au contraire qu'il dut la plus grande partie de sa réputation aux talens de ses élèves, *buona parte della sua fama la dee all' abilita de' suoi scolari*. Exagération des deux côtés, ou plutôt des deux parts, langage de petites et secrettes passions. Della Valle ne déprime Pérugin que pour rehausser Raphaël; Vasari ne s'enthousiasme du maître que pour ravaler l'élève; ainsi, en raisonnant de la sorte, l'un et l'autre dans le fait n'ont en vue que Raphaël; l'un, quand il veut què le Pérugin doive sa renommée à ses élèves; l'autre, quand il avance que ses élèves ne l'égalèrent jamais. La vérité est qu'en général ses élèves furent funestes à sa gloire; Raphaël par son extrême supériorité, et les autres par leur opiniâtre servilité dans l'imitation de sa manière : ainsi ils lui furent également nuisibles, celui-là en le faisant oublier, ceux-ci en le rappelant mal-adroitement à la mémoire. Ces élèves si nombreux que le Taja dans sa description du palais du Vatican et après lui l'auteur des Lettres Pérugiennes, nous représentent comme si attachés à sa manière, ont, suivant l'expression de Lanzi, rempli

le monde de leurs tableaux, que le vulgaire des artistes et des amateurs attribue à leur maître; et ce n'est vraiment qu'à Pérouse que les voyageurs en général paient au Pérugin le juste tribut d'estime qu'on lui doit, parce que, jusques-là, la plupart d'entr'eux ne le connaissent que par les tableaux qu'on lui prête.

Au reste, il paraît que les plus renommés de ses élèves furent Girolamo Genga, Bernardino Penturicchio, Giovanni Spagnuolo, dit Lo Spagna, Andrea Luigi di Assisi, Domenico et Orazio di Paris, Eusebio da S. Giorgio, Giannicola da Perugia, Giambatista Caporali, et non Benedetto, comme le prétendent Vasari, Baldinucci et quelques autres écrivains, Sinibaldo da Pérugia, etc. etc. Mais quelque soient les divers genres de mérite de ces artistes, il faut convenir que leurs talens ne feront jamais rejaillir autant de gloire sur le Pérugin que le seul nom de ce Raphaël dont nous allons occuper le lecteur pendant quelques instans.

RAPHAEL D'URBIN.

Un homme comme Raphaël n'avait pas assurément besoin d'autre lustre que celui de ses talens supérieurs; mais vu les préjugés du tems, on crut ajouter à sa gloire en lui composant une généalogie. Nous ne la

rapporterons ici que pour prouver que si Raphaël descendait d'une famille distinguée d'Urbin, la peinture était déjà un de ces arts libéraux que les hommes d'un certain ordre ne rougissaient pas de professer, et qu'alors ceux qui possédaient la noblesse du sàng, ne considéraient pas la profession des arts, comme devant être le partage peuple, et ne repoussaient point avec dédain loin de leur famille ceux que leur génie appelait à les cultiver, ainsi que le pratiquèrent depuis certains nobles de quelques autres contrées.

Le portrait d'un Antonio Sanzio, que l'on voit dans le palais Albani, et dont la figure tient dans ses mains un écriteau portant *Genealogia Raphaelis Sanctii Urbinatis*, a pu donner lieu aux écrivains de rechercher les aïeux de ce célèbre peintre, en supposant toutefois que cet écriteau n'ait pas été mis après coup, et simplement pour étayer cette même généalogie quand elle aura été fabriquée. On veut donc qu'un Jules Sanzio, qui tenait dès-lors un rang illustre à Urbin, ait été la tige de cette famille. Il fut, dit-on, l'aïeul de l'Antonio dont nous citions le portrait tout-à-l'heure. Antonio eut pour fils Sébastiano Sanzio, qui donna le jour à Gio. Batista Sanzio. A ce dernier succéda Giovanni Sanzio, père de notre Raphaël. On veut encore que Sébastiano Sanzio ait eu un frère nommé Galeazzo, que de son tems on désignait pas l'épithète d'*Egregium pictorem*, et qui fut père

de trois peintres, Antonio, Vencenzio et *Giulo;* et ce dernier était toujours nommé *Maximus pictor.*

On voit par-là que la famille de Raphaël avait été féconde en artistes. Mais il ne paraît pas que la renommée de ces peintres si fastueusement surnommés de leur vivant, se soit étendue dans la postérité. Aucuns de leurs ouvrages, dit Lanzi, ne leur ont survécu, du moins que je sache, et j'ignore si leur mémoire s'est conservée à Urbin.

Ce fut dans cette ville que Raphaël naquit en 1483. Giovanni Sanzio son père, fut son premier maître, mais c'était un peintre médiocre et peu capable de développer les heureuses dispositions que son fils avait reçues de la nature. La précoce sagacité de cet enfant lui fit apercevoir qu'il devait chercher ailleurs des objets d'études dont il pût retirer plus de fruit, et il crut les avoir trouvés dans les ouvrages de F. Carnevale, qui jouissait alors d'une grande réputation. Ses progrès déterminèrent son père à l'envoyer à Pérouse. Il entra à l'école du Pérugin dont il saisit rapidement le style; mais dès ses premiers essais, il fut facile de reconnaître que déjà il avait tacitement formé le projet de perfectionner la manière même de son maître. On en fournit la preuve par un tableau de S.t Nicolas de Tolentino, qu'il fit à l'âge de dix-sept ans pour les Hermites de Castello,

dans lequel on remarque que si le talent de Raphaël se ressent encore de l'école du Pérugin, il s'en écarte déjà par la composotion.

Si dans un âge aussi tendre, il commença à se distinguer non-seulement par ce tableau, mais encore par deux autres qu'il exécuta, l'un pour l'église de S.t Dominique, et l'autre pour les Conventuels de Pérouse (1); la production où il se montra vraiment digne de lui-même et annonça le degré de supériorité auquel il était appelé, fut son tableau du Mariage de la Vierge, qu'il composa pour l'église de Saint-François, à Castello. On se rappelle que le Pérugin avait traité le même sujet à Pérouse; et l'on ne peut se dissimuler que le tableau de Raphaël n'offre une très-forte réminiscence de la composition de son maître; mais qu'elle supériorité dans les figures! les deux époux sont d'une beauté qu'à peine Raphaël dans un âge plus avancé surpassa. La figure de la Vierge est vraiment céleste. Elle est accompagnée d'une troupe de jeunes gens admirables par leur

(1) Le premier représente un Crucifix entre deux Anges qui reçoivent dans des calices le sang du Christ. La Vierge et le Disciple bien aimé, accablés de leur douleur, sont au pied de la croix. La Madeleine et un autre Saint à genoux méditent sur le mystère de la Rédemption; l'Eternel est dans le haut du tableau. Le second est une Assomption de la Vierge. Dans le premier, il l'emporte déjà sur le Pérugin. *Vid. Lanzi, vol.* 1, *pag.* 379, *ed.* 1796.

extrême grâce, et parés pour la nôce. On ne sait qui l'emporte dans cette pompe, ou de l'élégance des figures, ou de la gaieté de l'ordonnance, ou de l'agréable variété des draperies. On pourrait y reprocher un certain mélange de costumes antiques et modernes; mais à cette époque cela n'était point considéré comme une faute. Les figures des amis, dont Saint Joseph est accompagné, ne sont ni moins précieuses ni moins bien composées, et cependant les figures principales l'emportent encore par leur beauté sur la beauté de celles dont elles sont entourées. Le paysage est charmant, brillant de végétation, piquant pour le site, riche de fabriques; c'est en vain que l'on chercherait dans ce tableau ce genre de vêtemens étroits et mesquins, ce faire de pratique, et cette espèce de fini qui dégénère quelquefois en froideur, et qui étaient familiers au Pérugin. Certes, plusieurs artistes supérieurs, ainsi que le remarque Lanzi, que je me plais à prendre pour guide dans cette notice, ont possédé dans la suite certaines parties de l'art, dans lesquelles Raphaël plus âgé excella; mais c'est vraiment par les tableaux de son extrême jeunesse que l'on peut reconnaître la rareté de son génie, et cette disposition naturelle à allier la grâce et la noblesse qui le conduisit à la perfection dans le beau idéal, et surtout dans l'expression, partie la plus philosophique et la plus difficile de la peinture. Et il faut bien convenir, que pour réussir dans ce

genre, l'étude et le travail ne suffisent pas. Un goût naturel dans le choix du beau, une aptitude extrême à abstraire, pour ainsi dire, une foule de beautés particulières pour en composer une seule parfaite; un sentiment d'enthousiasme, une conception rapide, capables de saisir les aspects si variés qu'impriment aux traits l'activité et la mobilité si fugitives des passions; une facilité de pinceau toujours obéissante à l'imagination; tels sont les moyens que l'on ne peut tenir que de la nature, et qu'il posséda dès ses premières années; et l'on peut assurer que ceux qui font honneur des talens de Raphaël à l'étude, plutôt qu'à l'inappréciable fortune de ses dispositions naturelles, ne connaissent pas les dons qu'un aussi beau génie avait reçus du ciel. Ainsi, par exemple, le célèbre Michel-Ange Buonaroti, en insinuant que Raphaël devait tout à l'étude, ne lui rendait pas justice. Le Condivi, dans sa notice sur Michel-Ange, assure que « ce grand homme était exempt de jalousie. Il parlait » en bien de tous les peintres, dit le panégyriste, même » de Raphaël d'Urbin, quoiqu'ils eussent eu quelques » démêlés ensemble : je lui ai seulement entendu dire » que Raphaël ne devait rien à la nature, mais tout » à ses longues études. » L'on ne peut se dissimuler que, malgré le soin que prend le Condivi pour empêcher que Michel-Ange ne soit taxé de jalousie, il est bien difficile de ne pas reconnaître ici le langage de cette malheureuse passion.

Les admirateurs du Pérugin étaient enthousiastes des talens de ses élèves. D'après cela, les ouvrages que le Pinturichio avait exécuté à Rome avant que Raphaël parût, avaient été l'objet des plus grands éloges; mais le maître et l'élève furent réduits l'un et l'autre à ne paraître que de simples écoliers, lorsqu'il fut question du grand travail que l'on préparait à Sienne. Il leur était difficile de s'élever à la sublimité de style qu'exigaient et le sujet et le lieu où ces ouvrages devaient être placés. Il s'agissait de représenter quelques traits de la vie d'Ennius Silvius Piccolomini, qui parvint au trône de Saint Pierre sous le nom de Pie II, tels que quelques missions ou légations, qui lui furent confiées par le Concile de Constance près de différens princes, et par l'antipape Félix près de Frédéric III, ainsi que d'autres ambassades dont l'honora ce même Frédéric près d'Eugène IV et de Calixte IV : il dut à ce pape le chapeau de cardinal. Il s'agissait encore de peindre les cérémonies de son exaltation à la papauté, et les actes les plus mémorables de son pontificat, la canonisation de Sainte Catherine, son voyage au Concile de Mantoue, où le duc le reçut avec une magnificence royale, sa mort, la translation de son corps d'Ancône à Rome, etc. Quelle entreprise semblable avait jamais été confiée à un seul artiste? Alors la peinture n'était pas encore très-audacieuse. Si elle avait hasardé déjà quelques grandes figures, elles étaient isolées, et l'on n'avait pas songé à en

réunir un certain nombre pour en composer une action héroïque. Rien n'avait pu fournir l'idée à Raphaël de ces grands sujets d'histoire, et pour un homme qui ne s'était point encore essayé dans les grandes Métropoles, il devait être très-difficile d'inventer onze sujets de ce genre, d'en varier les compositions, d'imiter le luxe de tant de Cours, de peindre enfin pour ainsi dire, comme dit Lanzi, le faste de l'Europe. Vasari, dans la vie du Pinturichio, rapporte que Raphaël, conduit à Sienne par son ami, y composa les esquisses et les cartons de toutes ces peintures; mais dans celle de Raphaël lui-même, il semble se rétracter, en disant qu'en effet il fit quelques-uns des dessins et des cartons de ce grand ouvrage, et que s'il ne le continua pas, ce fut parce qu'il était pressé de se rendre à Florence pour y voir les cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange Buonaroti. Lanzi préfère la première version de Vasari comme la plus vraisemblable. Il prouve, par le testament du cardinal François Piccolomini, qu'au mois d'avril 1503 on travaillait à la Bibliothèque. A peine était-elle finie, que Piccolomini fut créé Pape le 21 septembre, et son couronnement eut lieu le 8 octobre suivant. Le Pinturichio en représenta la cérémonie sur la façade de la Bibliothèque qui répond à la Cathédrale; et le Bottari remarque que dans cette façade on retrouve non-seulement le dessin de Raphaël, mais encore son coloris dans la plupart des têtes; d'où Lanzi

conclut qu'il a présidé à la confection totale de l'ouvrage, qui a pu être terminé en 1504, époque où il passa à Florence. Au reste, quand bien même il n'eût pas été seul chargé d'une aussi grande entreprise, on est forcé de convenir que ce qu'il y a de plus admirable dans cet ouvrage lui appartient, quoiqu'il soit juste cependant de dire qu'alors le Pinturichio lui-même se perfectionnait, et que les travaux qu'il exécuta depuis à Spello et dans cette même ville de Sienne, furent d'un meilleur style. Ce qu'on vient de dire suffit pour prouver que Raphaël était déjà bien supérieur à son maître. On voit par cet ouvrage que ses contours sont plus pleins, ses compositions plus riches et plus franches, qu'il a renoncé à ce goût mesquin dans les ornemens pour une manière plus grande et plus noble, et que son habileté ne se renferme plus dans tel ou tel genre, mais embrasse maintenant tous ceux que la peinture peut traiter.

On va le voir parcourir désormais d'un pas ferme et hardi la vaste carrière qu'il avait aperçue dès son adolescence, et qu'il venait de s'ouvrir invariablement. Son système, fruit de ses judicieuses réflexions, de l'aptitude de son esprit à comparer et de l'expérience qu'il avait déjà acquise; son système, dis-je, ne changea point par le séjour qu'il fit à Florence. Il chercha seulement dans les ouvrages qui s'offraient à sa vue, des exemples capables de lui en faciliter le développement, et d'agrandir encore le cercle de ses

idées. Fixé à Rome, pour de longues années et par de grands travaux, ce fut là qu'il acquit dans la société des hommes les plus célèbres de ce tems ce qui lui manquait peut-être encore de connaissances pour atteindre au dernier degré dans l'art de la peinture. Lié bientôt avec le Bembo, le Castiglione, le Giovio, le Navagero, l'Arioste, l'Aretino, le Fulvio, le Calcaguini, il puisa dans leur commerce tout ce qui pouvait polir son esprit, échauffer son génie, exalter son imagination; et s'acquittant envers eux par tous les charmes que son caractère aimable répandait sur leur entretien, il vit tant de grands hommes se vanter de son amitié, et tenir à gloire d'être comptés parmi ceux qu'il honorait de son estime.

VASARI nous apprend qu'à son arrivée à Rome, il fut chargé de peindre une des salles du Vatican, alors appelée la Chambre de la Signature, et qui depuis reçut, des peintures que Raphaël y exécuta, le surnom de la Chambre des Sciences. La Théologie, la Philosophie, la Poésie, la Jurisprudence sont représentées sur les voûtes; et sur les faces de la salle, qui répondent à chacune de ses sciences, sont peints de grands sujets qui leur sont relatifs; le soubassement est décoré de sujets plus petits également en rapport avec ses sciences. Ces petits sujets, ainsi que les Cariatides et les *Telamons*, placés d'espace en espace, ont été, dit-on, exécutés d'après les dessins

de Raphaël, par Polidore de Caravage. Ces magnifiques travaux sont trop généralement connus pour que nous entreprenions de les décrire ici. Nous remarquerons seulement que c'est là que se trouvait ce chef-d'œuvre appelé L'ÉCOLE D'ATHÈNES, qu'il composa pour désigner les travaux de la Philosophie, chef-d'œuvre presque entièrement effacé aujourd'hui. Gloire et grâces soient rendues aux Français, amis des arts, dont le goût, les soins et la patience sont parvenus à sauver le carton original de cette prodigieuse composition, dont les débris apportés à Paris dans un état de dégradation désespérant, ont été recueillis, rapprochés, réunis, raccordés, et forment maintenant un tout, où l'on retrouve tous les linéamens, toutes les tentatives, toutes les corrections de ce grand maître, et sur lequel on suit tout à-la-fois et les réflexions de son esprit, et la marche de son génie.

JULES II régnait encore, et le dernier ouvrage que Raphaël produisit sous son pontificat, fut Héliodore flagellé dans le temple, pendant la prière du grand prêtre Onias. Ces travaux du Vatican furent continués avec ardeur sous Léon X, et Raphaël ajoutant alors à son talent sublime toute la chaleur qu'inspire l'amitié et la reconnaissance, lorsque l'on travaille pour son protecteur et son ami, ne fit plus que marcher de prodiges en prodiges. Le premier

ouvrage entièrement consacré à Léon X, fait allusion à la liberté recouvrée par ce prince après sa prison à Ravenne. C'est Saint Pierre dans les fers miraculeusement délivré par un ange. Les effets de la lumière y sont remarquables, les soldats de la garde ensevelis dans le sommeil, sont éclairés par la lune, tandis que l'ange, pénétrant dans la prison entouré de la clarté divine, répand une lumière égale à celle du soleil. A ce tableau succéda celui de Léon le grand, persuadant à Attila de ne pas passer outre avec son armée; celui de la Bataille contre les Sarrasins à la porte d'Ostie, et la victoire remportée par Saint Léon; et bientôt après celui vraiment inimitable connu sous le nom de l'*Incendie du Bourg*, miraculeusement éteint par le même Saint Léon; tableau dont l'expression fait passer la terreur dans l'ame des spectateurs. Il termina cette grande suite des chambres du Vatican par des sujets tirés de l'histoire de Léon III, tels que le Couronnement de Charlemagne par ce Pape, et le Serment qu'il fait sur les évangiles de n'avoir aucune part aux calomnies dont on l'accuse. Dans ces différens tableaux, il a figuré ce pape Léon III sous la figure de Léon X, et celle de Charlemagne sous les traits de François I.er Ce qu'il ajouta pour l'embellissement de ce palais, tant en arabesques qu'en stuc et en ornemens divers, que, d'après ses dessins et ceux de Bramante corrigés par lui, il fit exécuter par Gio. da Udine et Giulio Romano, tout ce que

l'on comprend enfin sous le titre général de loges du Vatican est innombrable, et dépose de la fécondité, de l'élévation et du génie de ce grand homme. Le tems, l'humidité, l'intempérie des saisons et peut-être aussi la négligence et l'incurie ont perdu une grande partie de tant de chefs-d'œuvres, que Vasari peint par un seul mot; *non poter farsi*, dit-il *nè immaginarsi di fare più bella opera*. Le génie de ce grand peintre n'embrassa pas seulement l'exécution de toutes les peintures qui décoraient les loges du Vatican, mais encore tous les ornemens que la sculpture cisela sur les plafonds, les corniches, les lambris, les stucs, les portes, enfin généralement tout ce qui, dans l'exécution, exigeait le concours de l'art du dessin, s'opéra d'après ses cartons.

DES volumes suffiraient à peine pour décrire et célébrer dignement les autres peintures qu'il exécuta après avoir mis la dernière main à ceux dont on vient de parler. Je rappelerai seulement ici ses travaux au palais Chigi, et ses Noces de Psyché, et son Banquet des Dieux, et ses tableaux de dévotion, tels que celui de Foligno, dans lequel il peignit si parfaitement un des cameriers du pape, et celui de la Sainte Cécile, destiné pour Saint-Jean-du-Mont, à Bologne, et ceux qu'il exécuta pour Palerme, Naples et Plaisance, et ses Saintes Familles si admirables, et enfin son Saint-Michel, que son

Saint-Michel qu'il envoya au roi de France. Mais celui de ses ouvrages, dont la réputation sera éternelle, est son fameux tableau de la TRANSFIGURATION. Il l'emporte de beaucoup pour la beauté, au jugement de Mengs, sur tous les ouvrages antérieurs de ce grand peintre ; l'expression y est plus noble et plus délicate, le clair-obscur mieux entendu, la dégradation mieux observée, le pinceau plus admirable ; enfin, il y règne plus de variété dans les draperies, plus de grâce dans les têtes, plus d'élévation dans le style. Au reste, ce chef-d'œuvre tant de fois célébré, et si célèbre en effet, est aujourd'hui sous les yeux de tous les artistes et de tous les connaisseurs français, et ils sont à portée de juger si les éloges qu'il a reçus, ont dépassé les limites de la raison, et si la critique a quelques droits de les restreindre.

LA mort vint frapper ce grand peintre au milieu de sa gloire, et pour ainsi dire de sa carrière, puisqu'il n'était âgé que de trente-sept ans. Il est impossible de calculer à quel point de perfection il eût porté l'art de la peinture, si le ciel lui eût accordé de plus longues années. Il était né le Vendredi-Saint de l'an 1483, et mourut le Vendredi-Saint de l'an 1520. Son tableau de la Transfiguration fut exposé dans l'Eglise de la Rotonde pendant ses obsèques. Tous les artistes y assistèrent, et il n'y en eut aucun d'assez insensible, selon l'expression de Lanzi, pour refuser des

larmes à une perte aussi irréparable. Raphaël était généralement aimé; son plus grand soin avait été depuis sa jeunesse de se concilier le cœur de tous ceux qui l'avaient approché; plein de vénération pour le Pérugin son maître, il avait obtenu du Pape que l'on respecterait les peintures dont il avait jadis orné les voûtes d'une salle du Vatican; juste envers ses rivaux, il rendait grâce au ciel de l'avoir fait naître dans un tems où Michel-Ange Buonarotti illustrait les Arts; ami tendre de tous ses élèves, il les instruisit et les aima comme ses enfans; affable envers tous ceux qui lui étaient ou étrangers ou inconnus, il lui suffisait qu'ils eussent recours à ses conseils pour leur prêter généreusement ses œuvres; et souvent pour les diriger ou leur faire des dessins, on le vit suspendre ses propres travaux; cet homme excellent, ne sachant, dit l'auteur que je citais tout-à-l'heure, ni refuser, ni différer une grâce qu'on lui demandait.

L'ENTHOUSIASME qu'inspirèrent les talens supérieurs et les nombreux travaux de Raphaël, lui valurent le titre de prince de la peinture, et la postérité a confirmé ce titre. Il ne faut pas croire cependant que les ouvrages de cet homme supérieur ayent été à l'abri de la critique, j'entends de cette critique, résultat sage et modéré d'un examen approfondi, et dont la sévère impartialité honore bien plus celui dont elle discute les productions, qu'elle n'est capable

de porter atteinte à sa gloire. Une semblable critique prend sa source dans la vénération même que l'on porte à celui qui en est l'objet; elle naît de l'importance que l'on attache à ses talens, et les observations qu'elle se permet sur un homme comme Raphaël, prouvent seulement que la perfection n'est point le partage de l'humanité. Toutes les parties qui constituent l'art de la peinture ont été examinées selon le degré dans lequel il les a possédées, le dessin, l'expression, la grâce, la couleur, la connaissance du clair-obscur et de la perspective, l'invention, la composition. Ces différentes qualités ont été, relativement à Raphaël, discutées par vingt écrivains plus recommandables les uns que les autres. Vasari, Lomazzo, Taja, Algarotti, Lazarini, Mengs, Lanzi, Ch. d'Azara, Mariete et nombre d'autres auteurs, n'ont rien laissé à désirer à cet égard; et de tant d'examens, d'opinions et de jugemens, souvent opposés, souvent rédigés dans des principes différens, et quelquefois aussi dictés par des préjugés d'école et par des préventions nationales, il reste cette vérité incontestable, c'est que Raphaël posséda éminemment quelques-unes de ces qualités, et que s'il fut plus faible dans quelques autres, il n'y fut cependant jamais digne de mépris. On convient par exemple assez généralement que Michel-Ange lui fût supérieur dans le dessin, en le considérant surtout sous le rapport anatomique; que le Titien et

le Corrège l'emportèrent sur lui pour la couleur; mais personne ne l'égala jamais, ni pour la grâce, ni pour l'expression, ni pour l'invention. C'était le triomphe de Raphaël; quel charme, quelle grâce dans ses têtes de Vierges! elles enchantent, dit Mengs, non pas parce que les linéamens en sont aussi parfaits que ceux de la Vénus de Médicis et de la fille de Niobé si célébrée, mais par le sentiment de modestie, de tendresse maternelle, d'innocence et de candeur que le peintre a su leur imprimer. Et c'est une vérité dont tous les connaisseurs conviendront qu'il saisissait avec une habileté particulière le point juste où il devait tendre et où il devait s'arrêter; en deçà la froideur, au delà l'afféterie; tels sont les deux écueils qu'il évita constamment.

LANZI remarque que l'on a prétendu que Raphaël le cédait à Michel-Ange pour le dessin; et Vasari, toujours partial, lorsqu'il s'agit de prononcer entre ces deux grands hommes, est tombé dans une exagération que l'on pourrait presque qualifier de coupable, quand il a avancé que, pour avoir voulu lutter dans cette partie contre Michel-Ange, Raphaël avait compromis sa réputation. Mengs, que l'on n'accusera pas d'être défavorable à Raphaël, avoue lui-même qu'à son avis, Michel-Ange possédait mieux la théorie des muscles, et donnait un caractère plus fort à la manière de les prononcer; mais on oppose à ces

opinions, deux figures de jeunes gens qu'il a placés dans son magnifique tableau de l'Incendie du Bourg, dont l'un se précipite du haut d'une muraille pour se soustraire à la mort, et dont l'autre sauve son père en le portant sur ses épaules; elles prouvent qu'il se rendait parfaitement raison du jeu des muscles, et que non-seulement il possédait à fond la science de l'anatomie, mais encore qu'il voulait enseigner en quelles circonstances il était permis d'employer un pareil style, sans faire ridiculement parade de cette connaissance. Lanzi conseille au reste de consulter sur cette question, l'ouvrage de Bellori et les notes que le Chevalier d'Azara, Ambassadeur d'Espagne à Rome, a ajoutées au tome II de l'ouvrage de Mengs.

L'EXPRESSION fut une des grandes qualités possédées par Raphaël, et que tous les connaisseurs lui accordent d'une voix unanime. Je dis, tous les connaisseurs modernes, car le même auteur italien que j'ai déjà cité plusieurs fois, et que je regarde comme un des meilleurs guides que je puisse suivre, en parlant de Raphaël et en général des artistes d'Italie, remarque qu'en cela Vasari et Lomazo ne lui ont pas rendu autant de justice que Algarotti, Lazarini et Mengs. Il n'est aucun mouvement de l'ame, aucun caractère des passions qu'il n'ait connu, exprimé, varié à l'infini, et toujours conformément à la nature.

Il avait reçu du ciel une imagination tout-à-la-fois et si vive et si juste, qu'il concevait un évènement fabuleux ou éloigné, comme s'il se passait réellement sous ses yeux, de telle sorte que cette magie de sa propre imagination lui rendait sensible toutes les affections que devaient éprouver les personnages de l'histoire qu'il voulait représenter, et les lui faisait imiter comme s'il eût été en effet témoin de cette scène. Ce don, bien rare chez les poètes, bien plus rare chez les peintres, continue Lanzi, personne ne le posséda dans un degré aussi supérieur que lui. Ses figures respirent véritablement, elles aiment, elles languissent, elles tremblent, elles espèrent, elles brûlent; elles expriment, à son choix, la colère, la douceur, l'humilité, l'orgueil; il fait plus, il rend les nuances mêmes de ces passions; on reconnaît si, dans ses figures, elles ne commencent qu'à se développer, ou si elles sont dans leur paroxisme, ou si bientôt elles vont s'appaiser : dans l'habitude du corps de ses figures, tout correspond par des traits imperceptibles au jeu de ses passions, par le mouvement des yeux, des narines, de la bouche, des doigts, plus faibles ou plus vifs, selon le degré où elles sont parvenues, et l'on peut dire qu'il décrit avec son pinceau, ce que le plus célèbre orateur ne parviendrait pas souvent à rendre avec l'art de l'éloquence.

Il était impossible que Raphaël, quelques grandes

que fussent les faveurs dont la nature l'avait comblé, fût également supérieur dans toutes les parties de l'art. La perfection n'est point le partage de l'espèce humaine. Il a donc été surpassé pour le coloris par d'autres maîtres, et il lui faut en cela céder au Titien, au Corrège et à plusieurs autres. On prétend que dans ses fresque il était, comme coloriste, égal aux premiers en ce genre des autres écoles; mais il n'en est pas ainsi dans ses peintures à l'huile. Il usait souvent pour celles-ci des ébauches de Jules Romain, où l'on remarquait communément une sorte de dureté et de timidité, et quoiqu'elles fussent terminées par ce grand maître, la plupart de ces ouvrages ont perdu le lustre qu'ils en avaient reçu. S'il eût vécu plus long-tems, il se fût aperçu sans doute de l'altération que le tems faisait éprouver à ses tableaux, et certainement il y eût remédié. L'on a aussi préféré son coloris dans les premiers sujets qu'il exécuta au-Vatican, sous le pape Jules II, à celui qu'il employa dans les ouvrages dont il continua à enrichir ce palais sous Léon X (1); comme si l'accroissement de ses entreprises, et une application plus profonde au grand style, ne lui eussent plus permis de donner la même attention à l'empâtement des couleurs et à la distribution des teintes. On cite néanmoins pour la couleur, un de ses portraits que

---

(1) Vide Lanzi, *Storia Pittorica della Italia, Tom.* I.er, Pag. 411.

possède la famille Ottoviti de Florence, et les têtes de la transfiguration peintes par lui; mais c'est une exception, et souvent ses figures délicates ont un ton grisâtre, qui les font moins estimer que ses têtes d'hommes.

S'IL n'est point en cela resté à l'abri de la critique, la justice veut aussi que l'on convienne qu'il n'eût point d'égal pour l'invention et la composition, qu'il surpassa à cet égard tous les modèles, soit antiques, soit modernes, dont il pût avoir connaissance, et qu'aucun peintre après lui, ne s'éleva en ce genre jusqu'à son niveau. Le peintre n'a qu'un moment pour faire entendre sa pensée, et c'est dans cette brièveté même que Raphaël est admirable. Sur mille moyens de représenter un objet quelconque, c'est toujours le plus clair et le plus expressif qui s'offre à sa pensée. Craint-il que quelque partie de son sujet ne paraisse obscur, il sait par une foule d'accessoires ingénieux le rendre intelligible à tous; enfin par une admirable supériorité dans l'art de ses effets pittoresques, non-seulement il réussit à combiner et à faire parfaitement comprendre qu'elle est la scène qui se passe, mais encore ce qui doit suivre l'action représentée, et ce qui est bien plus difficile encore, ce qui l'a précédée. Nombre d'écrivains en citent pour exemple le Saint Paul à Listre, que l'on voit sur l'une des tapisseries du Vatican.

Le peuple prenant Saint-Paul et Saint-Barnabé son compagnon pour des Dieux, parce qu'ils viennent de rendre à un boîteux l'usage de sa jambe, se dispose à leur offrir un sacrifice ; l'autel, les sacrificateurs, les victimes, les massues, les haches d'armes indiquent assez l'intention des Listriens. Saint-Paul, objet de cette reconnaissance impie, en déchirant ses vêtemens, fait suffisamment connaître son horreur pour ces sacrilèges hommages ; on voit qu'il les refuse, et qu'il emploie tout ce qu'il croit de plus persuasif pour détourner le peuple de son dessein. Mais le sujet ne serait expliqué qu'à-demi si rien n'apprenait au spectateur, quel prodige a pu donner lieu à un évènement aussi extraordinaire que celui de tout un peuple qui se dispose à rendre les honneurs divins à un homme. Raphaël a donc, avec autant d'art que de jugement, appelé l'attention du spectateur sur l'infirme, dont la cure vient d'être opérée ; cet homme encore tout rayonnant de joie, est debout devant les Apôtres ; il lève avec transport ses bras vers ses libérateurs ; par terre et près de lui sont ses béquilles, qu'il a jetées comme lui étant désormais inutiles ; et comme si Raphaël eût craint de n'avoir pas encore assez parlé à l'intelligence du spectateur par cet épisode, il y a ajouté un groupe de peuple, qui, soulevant le bas de la tunique de ce boîteux, considère avec une avide curiosité les jambes de cet individu qui viennent de recouvrer leur forme première.

Combien, remarque Lanzi, ne pourrait-on pas, à cet exemple, en ajouter d'autres, où brillent l'unité d'action, la sublimité des pensées, l'exactitude des costumes, et l'étendue de l'érudition. Il suffirait, dit-il, de citer les poèmes charmans dont il orna la Galerie de Léon X et que l'on appelle la Bible de Raphaël; quelle unité d'action dans le Retour de Jacob, et comme malgré cette immense variété d'animaux, d'esclaves, de femmes conduisant leurs enfans, l'on reconnaît bien que c'est une seule famille, qui s'éloignant d'un lieu qu'elle habita long-tems, se porte avec toutes ses richesses vers un autre séjour ! dans la Création du monde, quelle éloquence dans ce geste du Créateur, qui, les bras ouverts, d'une main touche le soleil et de l'autre la lune, et quelle grande idée de sa puissance n'éveille-t-il pas dans les esprits ! comment exprimer mieux les usages sacrilèges de l'idolâtrie, qu'il ne l'a fait dans son adoration du Veau d'or, par cette foule de peuple enivrée d'une joie insensée, désordonnée et fanatique ! quelle érudition dans son Triomphe de David, que le Taja, dans la description qu'il en fait, confronte avec les plus célèbres bas-reliefs de l'antiquité, sans pouvoir en trouver aucun qui l'emporte ni pour l'art, ni pour la supériorité. S'agit-il de juger Raphaël sous le rapport de la composition ? dans chaque tableau la figure principale appelle soudain la vue du spectateur. Tous les groupes se rattachent à l'action; nulle affectation dans les

contrastes, rien d'opposé à la raison et à la vérité; tout est balancé dans les oppositions, tout est imité d'après la belle nature. Les successeurs de Raphaël ont quelquefois plus satisfait les yeux; Paul Véronèze a multiplié les figures et les ornemens; Lanfranc et ses imitateurs, les effets de lumière et d'ombre, mais aucun n'a approché de la raison supérieure de Raphaël et de la noblesse de son goût.

Il n'est personne, je n'entends parler ici que des Artistes et des Amis des Arts, il n'est personne, dis-je, qui ne connaisse plus ou moins quelques ouvrages de ce grand maître; mais pour donner aux lecteurs en général une idée précise de ce qu'ils doivent être, il faut leur rappeler que la maxime favorite de Raphaël, celle sur laquelle a reposé invariablement les principes qu'il a suivis dans toutes ses compositions, et qu'il a transmise à son Ecole, c'est que les objets ne doivent pas être peints tels qu'ils sont, mais tels qu'ils doivent être, et c'est de cette étude constante de rechercher ce qui peut ajouter un charme aux objets imités d'après nature, qu'est né ce beau idéal que l'on remarque dans tous ses ouvrages. Tout ce que son divin génie pouvait embrasser, pour me servir ici des expressions de l'abbé Lanzi, qui s'appuie lui-même sur l'autorité de Frédérigo Zuccari, tout, le paysage, les élémens, les animaux, les fabriques, tous les âges de l'homme.

toutes les conditions, toutes les passions, tout enfin ce qu'il se résolvait a représenter, tout, dis-je, était embelli par son pinceau. Faut-il que la mort l'ait impitoyablement frappé lorsqu'il touchait à peine au midi de sa vie, et qu'elle ait de la sorte laissé indécise cette question que l'on rappelera de siècle en siècle, et que j'ai déjà faite plus haut, c'est-à-dire à quel degré de perfection il eût porté l'art de la peinture si le ciel lui eût accordé des jours aussi longs que ceux du Titien et de Michel-Ange ? qui peut aussi deviner ce qu'on lui devrait comme architecte et comme sculpteur, d'après le petit nombre d'essais précieux que les arts lui doivent sous ce double rapport.

La Galerie de Florence possède quelques-uns de ses ouvrages, où l'œil distingue, à ce que l'on assure, les trois époques que ce maître marqua par des styles différens. Leur originalité toutes fois n'est pas parfaitement constatée, puisqu'il en existe ailleurs de nombreuses répétitions, et qu'il en est certains qui ont été copiés trois, cinq et même dix fois.

Cette incertitude résulte de ce qui se pratiquait communément dans l'Ecole de Raphaël. Sa première pensée était de lui; d'après ses dessins, Jules Romain ébauchait le tableau, et le maître le terminait ensuite.

Ses élèves alors faisaient des copies de ces divers ouvrages, surtout de ceux vulgairement connus sous le titre de Sainte-Famille; et il arrivait fréquemment que ces copies étaient elles-mêmes retouchées par Raphaël, ou tout au moins par Jules Romain. Delà l'erreur où tombent fréquemment les amateurs, dont les yeux ne sont pas suffisamment exercés, en attribuant au chef de l'Ecole, des ouvrages qui ne sont en effet que des copies plus ou moins belles.

Après avoir rappelé sommairement les différens titres de Raphaël à l'immortalité, nous ajouterons que ce qui doit surtout accroître la juste admiration qu'il inspire, c'est qu'il ne suffit pas de le considérer comme celui des peintres, qui jusqu'à ce jour, a porté l'art à son plus haut point de perfection; mais c'est qu'il faut encore songer qu'il a pour ainsi dire créé cet art même dans lequel il excella. Mengs, l'un de ses plus grands admirateurs, et tout-à-la-fois l'un de ses critiques le plus judicieux, ne dissimule pas que son génie ne prît son véritable essor, que lorsqu'il eût vu les ouvrages de Léonard de Vinci, du Massacio, de Michel-Ange; mais néanmoins la vue de leurs chefs-d'œuvres n'acheva pas de fixer ses incertitudes, et ce ne fut vraiment que lorsqu'il se fut adonné à l'étude de l'antique, qu'il découvrit le but qu'il cherchait; alors seulement, sa marche fut irrévocablement déterminée.

Quelques critiques prétendent qu'il a donné à ses enfans une sorte de gravité, de sévérité même étrangères à cet âge, et que leurs membres délicats n'ont pas toujours ce *potelé*, cette rondeur gracieuse qu'ils tiennent de la nature. Il me paraît douteux cependant que dans la nature même il soit possible de rien trouver de plus séduisant que l'enfant de la Vierge de Foligno, que celui de la célèbre Sainte-Famille, que ceux de la Belle Jardinière, etc. Ne pourrait-on pas aussi l'absoudre du premier reproche, en disant que Raphaël fut celui de tous les hommes qui connut le mieux les convenances; l'enfant Jésus et le petit Saint-Jean, sont les enfans, dont il répéta le plus souvent l'image; convenait-il, dans nos opinions religieuses, de leur donner cette innocente hilarité, cette enfantine mignardise, ce sentiment de gracieuse espiéglerie que la poétique de l'art imprime aux Amours ou dont elle embellit les enfans des hommes? On a dit également que le Christ n'était dans ses tableaux qu'un homme ordinaire, qu'il était bien éloigné de la beauté divine de l'Apollon; que ses têtes du Père éternel, portant en général le caractère de la vieillesse, n'indiquaient point une nature impérissable, et qu'elles étaient privées de cette majesté céleste que l'on retrouve dans quelques têtes antiques de Jupiter. Mais en lui adressant de semblables reproches, a-t-on bien réfléchi à l'esprit du siècle où vivait Raphaël? En supposant même qu'il tînt de l'élévation de son

génie assez de philosophie pour être au-dessus des préjugés vulgaires, croit-on que sa raison ne l'eût pas instruit qu'il faut encore les respecter, et qu'il est, je ne dis pas seulement dangereux, mais encore peu convenable de les heurter? Etait-ce à Rome, dans la métropole du culte catholique, dans une ville où les découvertes journalières des monumens de l'antiquité rendaient les yeux du peuple même familiers avec l'effigie de tous les objets de la mythologie égyptienne, grecque et romaine, dans un siècle où la puissance religieuse exerçait encore toute son autorité sur les hommes les plus éminents en dignités, comme sur ceux de la dernière classe, qu'un homme d'un sens profond comme Raphaël eût commis l'indiscrétion d'établir quelque ressemblance entre les objets de la vénération de tous et les dieux du paganisme: il avait un sentiment trop intime des convenances pour ne pas s'écarter même, autant que possible, de cette imitation qu'on lui reproche d'avoir négligée. Si l'homme de génie sait ce qui est beau dans les arts, il sait aussi dans quelle circonstance il doit choisir tel ou tel modèle; il sait surtout ce qu'il faut accorder aux opinions générales des siècles où le tems l'a placé.

Après ce rapide coup-d'œil sur la vie de ce grand homme, il ne nous resterait plus qu'à indiquer les tableaux que l'Empire Français possède de lui. Il

en est quelques-uns que nous avons déjà publiés, les autres le seront par la suite dans cet ouvrage, et c'est à leurs articles respectifs que nous avons fait, et que nous ferons connaître tout ce qui est relatif à leur histoire particulière.

FIN DU TOME QUATRIÈME.

EXAMEN DES PLANCHES.

TRENTE-SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL.

LA VIERGE, L'ENFANT-JESUS ET SAINT JEAN. *Tableau connu sous le nom du* SOMMEIL DE L'ENFANT-JÉSUS; *peint sur bois; hauteur, soixante-sept centimètres ou deux pieds un pouce; largeur, vingt-quatre centimètres, ou dix-huit pouces.*

Quelle mère passa jamais devant le berceau de son enfant sans s'y arrêter pour contempler, avec des yeux baignés de douces larmes, le paisible sommeil du cher objet de sa tendresse. De quelle tendre émotion, de quel aimable sentiment son cœur est inondé. Délectable bonheur ! jouissance vraiment céleste ! il n'appartient qu'aux ames paternelles de l'apprécier et de le peindre. Sublime Raphaël! ton intelligence le devina ce sentiment donné par la nature. Avec quel art, ton génie sut analyser ces douces sensations. Tu n'imprimas point au front pudique de cette mère cette expansive joie qu'inspirent les félicités enfantées par la fortune; c'est ce sourire mélancolique, ce charme intérieur que fait ressentir le spectacle de la reproduction de notre être.

L'Enfant divin repose. Le petit Saint Jean brûle de le voir pendant son sommeil. La tendre mère cède au désir de cet enfant. Avec quelle grace elle soulève le voile transparent qui le couvrait. Quel ravissement! quel innocent et respectueux amour dans le petit Saint Jean. Le regard fixément attaché sur son maître, la bouche entr'ouverte, les mains jointes à peine, tout est admiration religieuse dans son attitude; il craint de profé-

rer un seul mot, de faire le plus léger mouvement. Que de délicatesse! que d'esprit! que d'amour! Pour faire un chef-d'œuvre de cette composition, il fallait joindre au dessin le plus pur, le charme du coloris, et tout se trouve réuni dans ce petit tableau. Il est à remarquer que Raphaël a donné à la mère du Christ les attributs de sa majesté future; le diadème qu'elle porte indique la Reine du Ciel, *Regina Cœli;* c'est une manière ingénieuse de désigner le personnage représenté par le peintre; mais il ne m'est pas démontré cependant que ce diadème ne fasse point équivoque, et sans la croix que le petit Saint Jean tient entre ses bras, cette équivoque ne serait pas douteuse.

M. Mariette paraît convaincu que Raphaël exécuta ce tableau à l'époque où il jouissait de toute la plénitude de son talent, et c'est une opinion que nous nous faisons gloire de partager entièrement avec ce célèbre amateur. Il remarque également que l'artiste a placé dans le fond de son tableau une ruine antique que l'on voyait à Rome, non loin de la *Villa Sachetti.* Il nous apprend encore que ce bel ouvrage a appartenu à M. de la Vrilliere, qui le tenait de M. de Château-Neuf, son grand-père. Il passa du cabinet de M. de la Vrilliere dans celui du Prince de Carignan. Ce fut à la vente de ce Prince qu'il fut acquis pour la collection des Rois de France.

Cet admirable tableau est d'une conservation parfaite. On en doit une très-belle gravure au burin de François de Poilly. L'ouvrage de MM. Peronville et Laurent en offre une gravure également bien exécutée par M. Ingouf.

PLANCHE II.

SPADA (LÉONELLO).

LE MARTYRE DE SAINT CHRISTOPHE; *peint sur toile; hauteur, trois mètres ou neuf pieds quatre pouces; largeur, un mètre quatre-vingt-dix-huit centimètres, ou six pieds deux pouces.*

L'ON a long-tems révoqué en doute l'existence de Saint Christophe; les Légendaires s'appuient, pour la prouver, sur le bréviaire *Mozarabe*, rédigé par Saint Isidore de Séville, sur le témoignage de Saint Ambroise, sur le portrait que le Cardinal Baronius nous a laissé, et enfin, sur le culte que lui ont rendu toutes les églises de la chrétienté. Il ne nous appartient pas de repousser de pareilles autorités Le père Baillet

remarque que cet accord dans l'opinion des églises a été trop général et trop unanime pour supposer que l'on ait pu se laisser saisir par une erreur que quelques-unes auraient du moins combattue.

D'après ces divers écrivains, ce Saint, non moins célèbre par ses vertus que par sa taille gigantesque, serait né dans la Syrie ou dans la Cilicie, aurait été baptisé par Saint Babylas, évêque d'Antioche, et aurait remporté la palme du martyre vers le milieu du troisième siècle, sous l'empereur Décie. Il est donc évident qu'il n'a pu jouir de l'avantage de connaître le Christ; et d'après cela, le surnom de *Christophorus* (Porte-Christ) qu'il a reçu, doit s'entendre moralement du zèle infatigable avec lequel il prêcha, parmi les Payens, la doctrine évangélique.

Nous rapporterons ici une naïveté assez bisare du père Giri, relativement à ce Saint. Il prétend que les bourreaux, après l'avoir inutilement tourmenté par divers supplices pour le faire mourir, se résolurent, d'après l'ordre de Décie, à lui couper la tête, ce qui, ajoute-t-il, lui donna le moyen d'entrer par la porte basse et étroite du Paradis. Il est à remarquer que ce père Giri écrivait pendant le siècle si vanté de Louis XIV. Aujourd'hui, du moins, l'on a su rendre la Religion respectable sans recourir à de semblables bouffonneries.

C'est le moment même du martyre de Saint Christophe, que Spada a représenté. Le Saint, les bras liés derrière le dos, est à genoux devant le bourreau. Il le regarde avec une fermeté calme et fière tout-à-la-fois, et semble défier le coup fatal. Le bourreau, qui se rappelle sans doute les tourmens que l'on a déjà fait éprouver au Martyr, sans parvenir à lui arracher la vie, sourit avec férocité et semble s'applaudir de ce que cette fois sa victime ne lui échappera pas.

Léonello Spada, que la vérité historique obligeait à donner une stature colossalle à Saint Christophe, a nécessairement rapetissé celle des autres personnages, et notamment celle du bourreau, qui ne paraît plus qu'un très-jeune homme, quoiqu'il soit placé sur un degré qui l'exauce encore. Le dessin de cet artiste est pur, sans être néanmoins aussi correct que celui de l'École romaine; sa pantomime est toujours juste, et sa couleur est vraie.

Sa signature ou monograme, qui se voit au bas du tableau, est composée d'une L majuscule, traversée d'une épée, en italien SPADA.

Ce tableau sort de la galerie de Modène.

PLANCHE III.

MOLA (PIETRO FRANCESCO).

SAINT BRUNO dans le désert; *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-dix-sept centimètres, ou trois pieds, largeur, soixante-sept centimètres, ou deux pieds deux pouces.*

On ignore quel trait de la vie de Saint Bruno a fourni au Mola le sujet qu'il a représenté. Les écrivains, du moins ceux que nous avons consultés, ne font point mention de cette vision. Le peintre suppose que ce pieux cénobite, retiré dans un désert, et plongé dans la méditation, est soudain distrait par l'apparition d'une Gloire d'Anges et de Chérubins. Le revissement extatique du Saint est parfaitement exprimé, et son attitude est juste; il tient encore entre ses mains l'objet sur lequel il méditait, et regarde cette Gloire dont ses yeux peuvent à peine supporter l'éclat.

Le site où se passe cette scène est inculte et agreste; mais ne rappelle point l'affreuse et profonde solitude de la Chartreuse de Grenoble. L'on présumerait, à la chaleur des ciels, que le Mola a entendu placer son action dans la Calabre, où l'on sait que Saint Bruno vécut quelques années.

Ce Peintre était un savant coloriste; l'on peut en juger par la belle couleur de ce tableau, l'un des plus précieux de cet habile homme parmi ceux que possède le Musée Napoléon.

Il faisait, depuis très-long-tems, partie de la collection des Rois de France, et a été gravé par Gilles Rousselet.

PLANCHE IV.

GLAUBER (JEAN), né à Utrecht en 1646, mort à Amsterdam en 1726, fut élève de N. BERCHEM.

UN GRAND PAYSAGE, *peint sur toile, hauteur, un mètre quatre-vingt-douze centimètres ou six pieds; largeur, deux mètres quarante-huit centimètres ou sept pieds neuf pouces.*

Dans un riant vallon, richement orné de masses d'arbres et de rochers agréablement variés, le peintre a représenté deux bergers

qui gardent des troupeaux : l'on voit auprès de l'un d'eux une jeune bergère couchée; elle prête une oreille attentive aux accens d'un chalumeau dont joue ce berger. Sur le devant, une femme portant un paquet sur sa tête s'est arrêtée, et semble attendre que le berger recommence l'air qu'il vient de finir. Sur un plan plus élevé et plus ombragé, on aperçoit l'autre berger; il est seul : c'est sans doute le rival du premier, puisqu'il n'a pas comme lui la tête ceinte de fleurs, et qu'il gémit, se tenant mélancoliquement à l'écart. Un peu plus loin, deux hommes s'approchent d'un tombeau; et enfin dans le lointain l'on découvre des danses inspirées par une fête en l'honneur du dieu Pan.

Ce tableau, qui passe pour être l'un des plus importans de ce peintre, est le seul de lui que possède le Musée Napoléon : les figures ont été peintes par Gérard Laïresse; elles sont parfaitement en harmonie avec le paysage qui est d'une touche un peu molle, mais suave de ton, et composé historiquement. Ce tableau porte la date et la signature suivantes : J. GLAUBER. 1686.

Comme nous n'aurons plus occasion de parler de cet artiste, nous allons donner un abrégé de sa vie.

Né à Utrecht en 1646, ses parens le destinèrent à un état qui sans doute contrariait sa vocation pour la peinture; et ce ne fut qu'à force de persévérance qu'il obtint la permission d'apprendre à dessiner, mais simplement pour son amusement; ce qui suppose qu'il appartenait à une famille aisée. Glauber fit connaissance avec plusieurs artistes, et choisit entr'eux Berchem pour maître.

Ayant eu occasion de voir chez un marchand de tableaux nommé G. Uylenburg, des paysages italiens, les ouvrages de Berchem cessèrent d'avoir pour lui des charmes. Il quitta l'école de ce maître, et s'établit chez ce marchand; il y passa quelques années à copier et à étudier, et se résolut enfin à quitter la Hollande pour aller admirer les beaux sites de l'Italie : il partit donc en 1671, avec son jeune frère, peintre comme lui. Glauber resta un an à Paris chez un peintre de fleurs nommé *Picart*, et deux ans à Lyon, chez Adrien *Van der Kabel*. Les talens de ce dernier l'eussent retenu plus long-tems, si le concours des personnes que l'année jubilaire attirait à Rome ne l'eût déterminé à partir. A peine y fut-il arrivé, que ses talens le firent rechercher par

les flamands et allemands composant la bande académiqae; il en reçut le surnom dc *Polidor.*

Glauber passa deux ans à Rome, il fut ensuite à Padoue et à Venise. Les chefs-d'œuvres de cette dernière ville lui fournirent des modèles pour le coloris; il y termina ses courses, convaincu qu'il ne pouvait trouver dans le monde rien, en fait de peinture, dont le mérite pût égaler ce qu'il avait sous les yeux. Il ne put cependant résister à l'envie de revoir sa patrie, et s'embarqua pour Hambourg. Quelques-uns de ses tableaux portés en Danemack, firent tant de plaisir au vice-roi *Gulden-Leeuw*, qu'il l'appela auprès de lui. Il se rendit à Copenhague; mais il n'y resta que six mois, et revint à Hambourg, où il resta jusqu'en 1684.

Il quitta cette ville et se rendit à Amsterdam; il prit un logement chez Lairesse; ils s'unirent si étroitement, que depuis lors tous les tableaux de Glauber furent enrichis de figures par Lairesse.

Les principaux ouvrages de Glauber sont les tableaux qu'il fit pour les salons du château de *Soesdick*, pour la salle à manger de la reine Marie d'Angleterre, et pour les appartemens du roi Guillaume III.

Infatigable dans le travail, il termina sa carrière à l'âge de 80 ans. Ses tableaux représentant tous les beaux sites de l'Italie, pris aux environs de Rome, et quelquefois dans les Alpes, sont d'un ton chaud et vrai; les lignes en sont heureuses et l'exécution facile. Ils furent et sont encore très-recherchés, et néanmoins restèrent pendant long-tems très-peu connus en France.

Jean Gotlieb Glauber, son frère, se fixa à Breslau en Allemagne; il excella de même dans le paysage, et l'on confond quelquefois ses tableaux avec ceux de son aîné. Les italiens firent cas de ses ouvrages, et le nommèrent *Mirtillus*, à cause des sujets pastorals et champêtres qu'il introduisait dans ses ouvrages. Ce dernier mourut à Breslau en 1703.

PLANCHE V.

POUSSIN (NICOLAS).

LE PORTRAIT DE L'AUTEUR, *peint par lui-même sur toile; hauteur quatre-vingt-quinze centimètres ou trois pieds; largeur soixante-treize centimètres ou deux pieds trois pouces.*

LE POUSSIN avait enrichi sa patrie de ses précieux ouvrages; et

quoiqu'il fût déjà dans un âge avancé, les amateurs français, plus nombreux à cette époque qu'à présent, et qui se disputaient à l'envi ses précieuses productions, ne connaissaient point cependant les traits de l'homme illustre à qui ils étaient redevables de tant de chefs-d'œuvres.

Ses nombreux amis, parmi lesquels on doit placer en première ligne M. de Chantelou, l'avaient vivement sollicité d'envoyer son portrait en France, mais il leur avait répondu qu'il y avait à Rome peu de peintres en état de bien faire le portrait, et qu'il ne voyait que M. Mignard, peintre français, qui en fût capable.

Enfin, se rendant aux sollicitations pressantes qu'on lui adressait chaque jour à ce sujet, il écrivit, au mois de mai 1650, à M. de Chantelou, qu'ayant travaillé lui-même à faire son portrait, il se disposait à le lui envoyer incessamment, mais qu'il avait de la peine à le faire, parce que depuis vingt-huit ans il ne s'était point occupé de cette partie de la peinture. Ce portrait arriva, et un mois après il en adressa un second au sieur de Pointel.

Selon toute apparence, et en confrontant les dates, il est probable que le tableau que nous publions est celui adressé au sieur de Pointel. Le portrait, gravé par Pesne, représente Le Poussin, tenant un crayon d'une main, et l'autre appuyée sur un carton, sur le dos duquel est écrit *de lumine et colore*. Cette inscription, ou titre, fit croire à M. de Chantelou que le Poussin avait écrit sur l'art de la Peinture, mais il en fut désabusé par Jean Dughet, beau-frère du Poussin, qui lui manda que Le Poussin n'avait laissé aucun manuscrit, et que le titre de celui qu'il tenait dans son portrait était copié d'après un ouvrage du Père *Matheo*, maître de perspective du Dominiquin, extrait de la bibliothèque du cardinal Barberini. Il porte la date de 1649.

Celui du Musée, où Le Poussin s'est représenté dans son atelier, porte cette inscription :

Effigies Nicolai Poussini,
Andelyensis
Pictoris, anno ætatis 56.
Romæ anno Jubilei
1650.

On doit donc supposer que si Le Poussin a envoyé le premier portrait à M. de Chantelou, celui que nous publions, qui porte une date postérieure, est le second dont il fit cadeau à M. de Pointel.

Cette digression, qui n'ajoute rien au mérite réel de ce portrait, était cependant nécessaire dans cet ouvrage, qui, nous nous plaisons à le croire, pourra peut-être un jour être consulté par les personnes qui écriront sur la vie des peintres.

Le Poussin n'aurait point mis son nom sur son ouvrage, que les personnes habituées à méditer sur ses tableaux, y auraient reconnu ce peintre philosophe, ce penseur profond, cet homme excellent dont toutes les productions sont marquées au coin de la raison, et de l'esprit le plus délicat.

On a long-tems cherché ce que voulait dire cette tête de femme coiffée d'un diadême et retracée sur une toile; quelques-uns ont cru y voir une allégorie à la Peinture : nous ne nous permettrons point de prononcer.

Ce portrait, du plus grand peintre dont la France s'honore, manquait au Musée; un marchand de tableaux, qui le possédait, l'offrit, en l'an 5, à l'administration, qui pour lors gérait cet établissement; elle l'acquit, et donna en échange, d'après l'approbation du Ministre de l'Intérieur, un tableau de Wanderwerf, représentant le Christ en jardinier, et la Madeleine.

PLANCHE VI.

JUNON, dite JUNON DU CAPITOLE. STATUE; *hauteur, deux mètres ou six pieds quatre pouces.*

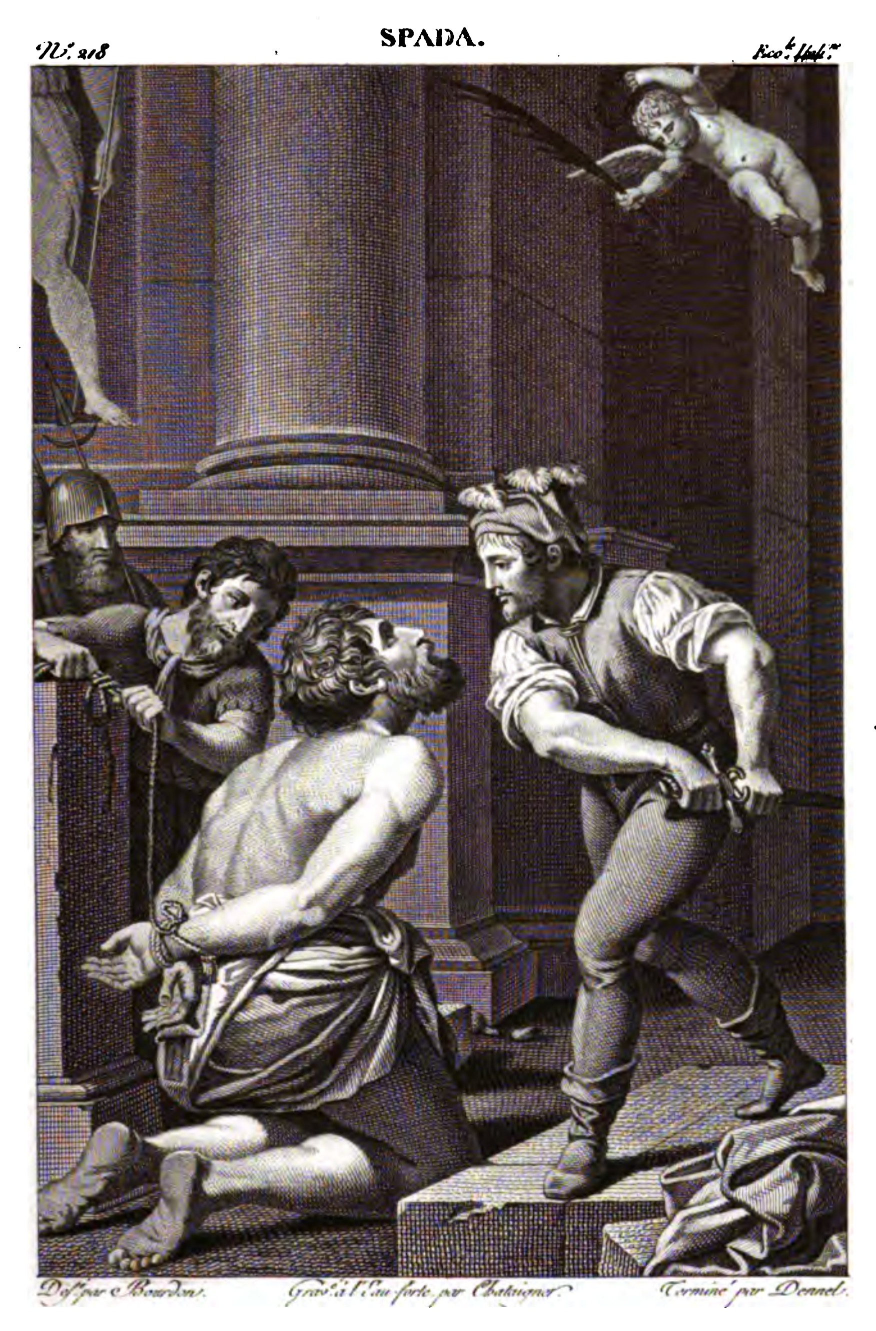
CETTE belle Statue, de marbre de Paros, sort du musée du Capitole. La tête est rapportée et les bras restaurés. On la vit long-tems dans les jardins du palais *Cesi* près du Vatican, elle passait alors pour le portrait d'une *Amazone.* M. Visconti penche à y reconnaître *Melpomène.*

Nº. 217. RAPHAËL. Eco.le Itali.ne



Des. par Ste le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Petit. Term.é par c Bovinet.

LE SOMMEIL DE JESUS.



Des.é par Bourdon. Grav.é à l'Eau forte par Chataigner. Terminé par Dennel.

LA DÉCOLATION DE S.T CHRISTOPHE.



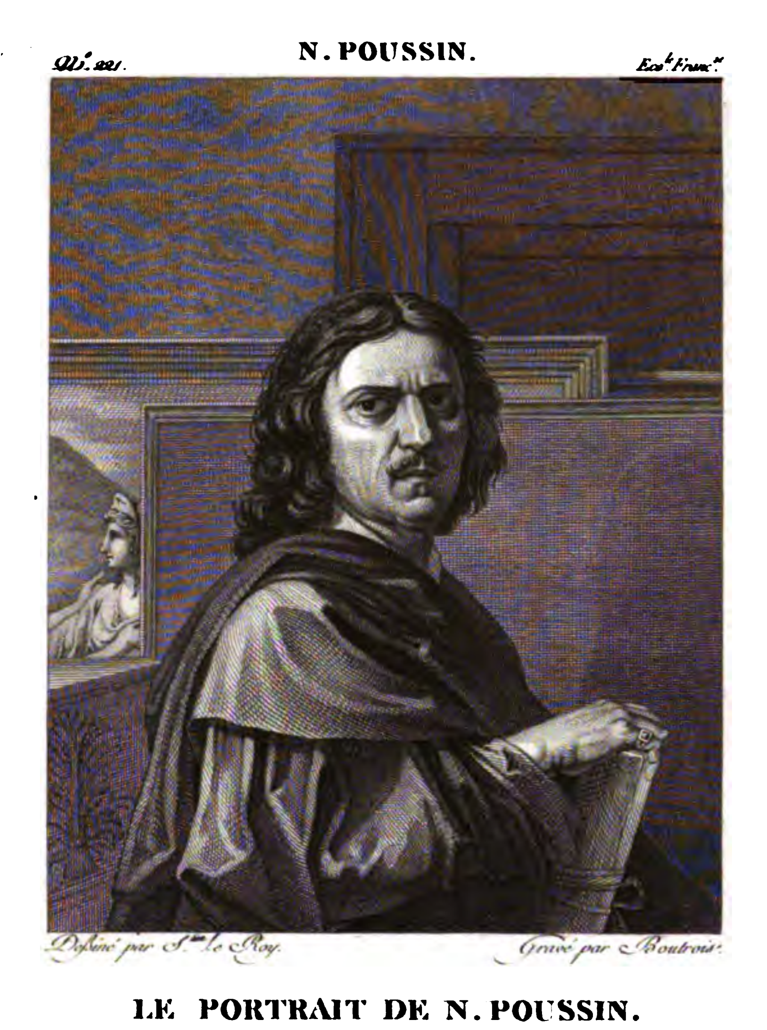
Des.é par Gregorius. Gra.vé à l'Eau-forte par Devilliers. Term.é par Niquet.

S.T BRUNO DANS LE DÉSERT.

N°. 220. GLAUBER. Éc.^le Flam.^de

Dessiné par Grégorius. Gravé par De Saulx.

PAYSAGE.



Dessiné par S.ne Le Roy. *Gravé par Boutrois.*

LE PORTRAIT DE N. POUSSIN.


No. 222.
Statue en Mar.bre de Paros.
Dessiné par Vauthier.
Gravé par Pigeot.

JUNON.



EXAMEN
DES PLANCHES.

TRENTE-HUITIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIERE.

POUSSIN (Nicolas).

MARS et RHÉA; *peint sur toile, hauteur soixante-quinze centimètres six millimètres, ou deux pieds quatre pouces; largeur un mètre quarante-huit centimètres, ou quatre pieds sept pouces.*

Les auteurs varient sur le nom de la mère des deux jumeaux Rémus et Romulus; elle est tour-à-tour nommée Rhéa, Ilia, Sylvia. Ce dernier nom paraît être le plus généralement adopté. On reconnaît à cette incertitude le voile dont Romulus, fondateur et premier roi de Rome, voulut couvrir sa naissance, afin d'en imposer à la crédulité des hommes qu'il avait rassemblés autour de lui, et parvenir plus facilement à les discipliner et les maîtriser, en leur persuadant qu'il devait le jour à l'un des plus puissans dieux de l'Olympe. Comme il prévoyait que la guerre s'allumerait infailliblement autour du berceau de son État naissant, et qu'elle se prolongerait jusqu'à ce que Rome eût à la longue acquis elle-même assez d'importance pour contenir ses voisins dans le respect, le dieu qu'il honora de la préférence pour lui donner le titre de père, fut Mars, le dieu de la guerre. Le choix était heureux : c'était habilement garantir à la nation qu'il venait de créer la fidélité de la victoire. On remarque de l'adresse dans la fable inventée pour écarter tout soupçon que sa naissance participât en rien de l'humanité. On supposa qu'Amulius, vainqueur de Nunitor, roi d'Albe, relégua Sylvia, fille de ce dernier, parmi les Vestales, dans la crainte qu'elle ne lui donnât quelque concurrent au

trône. Tout le monde connaît la sévérité de mœurs exigée des femmes consacrées au culte de Vesta. Ce ne pouvait donc être que par un évènement surnaturel que Sylvia faillit à ses devoirs. Quel fut cet évènement ? Le voici. Sylvia s'étant rendue sur les bords du Tibre pour y puiser de l'eau, et retenue par l'aimable fraîcheur de la forêt qui ombrageait les rives du fleuve, s'endormit. Mars, à qui cette forêt était consacrée, ne put résister aux charmes de la princesse ; il profita de son sommeil pour la posséder : et cette témérité du dieu donna naissance à Romulus et à Rémus.

Le peintre a représenté le sommeil de Sylvia. Pour expliquer l'idée de la fable qu'il voulait peindre, il a entouré cette Vestale d'amours. L'un est ingénieusement placé dans les pans de sa draperie, où il s'est endormi ; quelques-uns s'amusent à lancer des traits, tandis qu'un autre vole au devant de Mars que l'on aperçoit dans le lointain monté sur son char, traîné par des lions, et semble le prévenir de l'heureuse fortune qui l'attend.

Sur le second plan l'on aperçoit le Tibre couché sur le bord de ses ondes, et appuyé sur la Louve qui allaite les deux enfans. C'est une anticipation historique que le peintre s'est permise, et qu'il a cru nécessaire sans doute pour donner encore plus de clarté à son sujet.

On ne retrouve point dans cette composition la simplicité précieuse du Poussin, cette simplicité dont le mérite si rare, et que l'on ne doit qu'au génie, le plaça comme penseur au rang des premiers maîtres, et le fit arriver à cette réputation colossale dont il jouit encore à si juste titre. Il est présumable que cette production fut un ouvrage de sa jeunesse. Le sens n'en est pas bien prononcé ; il y règne de l'équivoque et de l'obscurité, et il faut être familier avec l'histoire pour l'expliquer. Comme exécution, l'effet en est plus théâtral que pittoresque. La touche est indécise. Le Poussin savait déjà beaucoup, mais on voit qu'il était encore timide. Cet amour endormi dans la draperie de Sylvia, ceux qui s'amusent à lancer des traits, celui qui vole au-devant de Mars, ces divers épisodes sans doute ont de la poésie, mais n'excusent pas les défauts de tems et d'action reprochés à ce tableau ; et cependant il est évident qu'il ne peut être que l'ouvrage d'un homme de beaucoup d'esprit.

PLANCHE II.

CALABRÈSE (MATHIEU PRETI dit le), né en 1613 à Taverna en Calabre, mort en 1699.

LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ; *peint sur toile; hauteur trente-quatre centimètres huit millimètres, ou treize pouces; largeur quarante-trois centimètres sept millimètres, ou seize pouces.*

L'AINÉ des Apôtres, Saint André, était de Bethsaïde, en Galilée. Il eut le premier la gloire de souffrir le martyre pour rendre témoignage à la foi du Christ; et, comme son divin Maître, mourut sur la croix à Patras, ville de l'Achaïe, sous le proconsulat d'Égéus.

Selon le texte des légendaires, Saint André, après la mort du Fils de Dieu, se livra à la prédication, et porta les lumières de l'Évangile dans la Thrace et dans la Scythie. Le culte des idoles fut abandonné, et cette révolution dans les opinions populaires attira sur l'Apôtre l'animadversion de l'autorité. Sur son refus de renoncer à la foi, il fut condamné à mort, et ce fut à sa prière que le supplice de la croix obtint la préférence. Il fut donc crucifié, et resta deux jours sur la croix sans expirer.

Sa douceur, sa modestie, la pureté de ses mœurs, la sainteté de sa vie lui avaient concilié l'amour de la multitude. Le peuple ne put voir sans murmurer la longueur du supplice barbare que l'on faisait souffrir à un homme qu'il chérissait, et se porta en foule à la porte du proconsul pour reprocher à ce magistrat l'excès de sa cruauté. Alors le proconsul se transporta lui-même sur le lieu du supplice. A son approche, une lumière céleste enveloppa le corps du Martyr, et ne s'évanouit que lorsqu'il fut expiré.

C'est ce moment de gloire que le Calabrèse a eu l'intention de représenter. Il est présumable qu'il s'était chargé d'exécuter ce sujet en grand, car le tableau que nous publions ici n'est qu'une esquisse. Quoiqu'il en soit, elle est pleine d'enthousiasme et de la couleur la plus animée; mais comme composition, nous nous garderons bien de lui donner des éloges. La figure du proconsul placée derrière Saint André, et cherchant avec inquiétude à deviner les causes physiques de la prolongation de la vie dans un corps exposé à une si longue souffrance, manque totalement de noblesse et de dignité. Cet homme en casque est-il de la suite du proconsul, ou un garde qui surveille l'exécution ? Quelle est l'intention de

celui qui s'appuie sur un bâton ? déplore-t-il les souffrances du Saint, ou insulte-t-il à ses douleurs ? Quant aux deux figures du fond, elles sont totalement étrangères à l'action, défaut essentiel dans toute composition pittoresque.

Ce petit tableau n'est donc recommandable que comme étude de peintre. Il peut au reste se soutenir avec avantage à côté des plus beaux tableaux du Caravage.

PLANCHE III.

MIERIS (FRANÇOIS VAN), né à Delft en 1635, mort à Leyden en 1681, fut élève de Gérard Dow.

SCÈNE FAMILIÈRE; *ceintré, peint sur bois, hauteur vingt-cinq centimètres cinq millimètres, ou dix pouces six lignes; largeur vingt-un centimètres cinq millimètres, ou huit pouces.*

L'ÉPOUSE de Mieris, en toilette du matin, est assise devant une table couverte d'un riche tapis, et sur laquelle on aperçoit un luth. Cette dame tient un petit chien sur ses genoux, et de la main droite repousse doucement son mari qui tire l'oreille de ce petit animal, et s'amuse à le faire crier. La mère sort précipitamment de dessous la table pour venir au secours de son petit, et semble par ses caresses supplier ses maîtres de ne point faire de mal à sa chère progéniture.

Ce charmant tableau est du fini le plus précieux, et passe pour l'un des plus renommés de ce peintre celèbre. Il sort de la galerie du Stathouder. Il a été gravé à la manière noire par Greenwad d'après le dessin d'A. Schouman. Descamps, en parlant de ceux des ouvrages de Mieris que possédait Van Scingelandt, receveur général de la Hollande, dans sa galerie que l'on voyait à la Haye, décrit ce même tableau, mais de la manière la plus inexacte. Il est présumable qu'il ne l'avait pas vu, et qu'il n'en a parlé que sur des rapports infidelles.

PLANCHE IV.

LAHIRE (LAURENT de).

UN PAYSAGE; *peint sur toile; hauteur soixante-un centimètres neuf millimètres, ou vingt-trois pouces; largeur soixante-douze centimètres six millimètres, ou vingt-sept pouces.*

DANS une forêt à travers laquelle coule un ruisseau, l'on voit sur le premier plan des villageois assis qui semblent causer ensemble. Plus loin deux pâtres ou bergers font passer leurs bestiaux sur un pont qui traverse le ruisseau. On distingue dans le fond deux cavaliers qui courent à toute bride. D'autres figures placées sur le bord du ruisseau enrichissent encore ce tableau, dont la composition et l'exécution rappellent les précieux paysages de Claude le Lorrain, par les beaux groupes des arbres, leur feuillé spirituel, et la savante circulation de l'air qui les entoure et les agite.

Ce paysage porte la signature de son auteur, et la date de l'année où il l'exécuta. *L. Delahire, ann.*° 1649. On croit qu'il le peignit pour le président Lambert.

PLANCHE V.

PYNACKER (ADAM), né à Pynacker, près Delft, en 1621, mort en 1673.

HALTE DE VOYAGEURS; *peint sur toile; collée sur bois; hauteur quatre-vingt centimètres six millimètres, ou trente pouces; largeur soixante-dix-huit centimètres un millimètre, ou vingt-neuf pouces.*

A la porte d'une hôtellerie à laquelle il faut monter par un perron rustique de plusieurs degrés, une femme présente un verre de vin à un voyageur. Plus bas et sur le devant, un muletier est occupé à débarrasser ses mulets des ballots dont ils sont chargés. On voit sur le devant une chèvre qui broute un buisson, et dans le fond une charette traînée par deux bœufs que conduisent un valet de ferme ou bouvier.

Tous les ouvrages de Pynacker sont d'une exécution charmante. Les moindres accessoires portent un caractère précieux de vérité. L'intérêt du goût, autant que celui de l'art, exige cependant que l'on remarque

que les productions de cet habile homme ont une sorte de crudité ou plutôt de fermeté qui dans le genre du paysage s'éloigne de la nature. Tout y est bien fait, et ne se dégrade point assez. Accoutumé à ne peindre que de grandes machines, l'on a de lui peu de petits tableaux de chevalet. Il dessinait bien les animaux ; mais il se fait surtout remarquer par un talent supérieur à rendre la forme, le feuillage, et le genre d'écorce particuliers à chaque espèce d'arbres ; science à la perfection de laquelle il a souvent sacrifié l'harmonie générale de ses tableaux.

Il n'avait point négligé de connaître la patrie des arts, et avait fait le voyage d'Italie. Il est certain qu'il passa trois années à Rome ; et qu'il employa le tems de ce séjour assez long, non-seulement à visiter, mais encore à copier les ouvrages des grands maîtres et les belles statues échappées à l'antiquité. De retour en Hollande, il décora de ses tableaux les appartemens des amateurs. Les cabinets de MM. Van-der-Voorf, d'Acosta, Van Bremen et Van-Scingelandt ont été cités comme possédant les ouvrages capitaux de ce maître.

Le tableau que nous venons de décrire porte la signature de son auteur, ainsi figurée *A Pynacker*.

Ce peintre, qui ne poussa sa carrière que jusqu'à l'âge de cinquante-deux ans, n'a fourni que deux tableaux au Musée Napoléon, et celui que nous venons de décrire est le plus important. L'histoire des hommes qui se sont distingués dans les arts a recueilli peu de renseignemens et d'anecdotes sur cet habile artiste. On sait qu'il est né en 1621, et qu'il est mort en 1673 ; mais l'on ignore quelle était sa famille, quelle était la profession de son père, et même quel était son nom, car ce nom de *Pynacker* que portait ce peintre ne peut être considéré que comme un surnom, puisque c'est celui du village dans lequel il vint au monde, et que l'on trouve entre *Delft* et *Schiedam*. Sa première éducation comme peintre est également perdue dans l'oubli, et l'on ne sait quels furent ses premiers maîtres ; ce qui ferait présumer que ce fut bien plutôt une sorte d'instinct pour la peinture que des connaissances déjà acquises dans cet art qui le déterminèrent à faire le voyage d'Italie ; car étant très-jeune lorsqu'il l'entreprit, n'y ayant passé que trois ans, étant encore par conséquent dans la fleur de l'âge lorsqu'il revint dans sa patrie, et ayant, très-peu de tems après son retour, acquis beaucoup de réputation, il n'est pas douteux que s'il eût reçu les premières leçons de son art chez quelque maître hollandais ou flamand, ce maître, quel

qu'il fût, n'eût tiré vanité de se faire connaître pour avoir développé dans son école les premières dispositions de cet habile homme; ou si par hasard il eût été mort, ses autres élèves n'eussent pas manqué de se glorifier d'avoir eu Pynacker pour camarade.

L'on n'a également aucune connaissance de sa vie privée. On sait seulement qu'il était d'une société douce et d'un caractère aimable; et cette opinion n'est pas démentie par sa figure, dont le caractère principal est la bonté agréablement animée par un sourire et des yeux spirituels.

Adam Pynacker, et Herman Swanevelt, tous deux peintres de paysages, et à-peu-près du même pays, étaient contemporains, puisque Swanevelt n'était l'aîné de Pynacker que d'un an, étant né en 1620. Je ne fais cette remarque que parce que Félibien dans ses *Entretiens* cite comme membres de l'Académie, et associe dans le très-court paragraphe qu'il leur consacre, deux artistes dont le nom se rapproche beaucoup de ceux des deux nôtres. Voici ce paragraphe de Félibien, tome 4, page 203 de l'édition de 1725 :

» *Thomas Pinager* et *Armand Suanvert* étaient contemporains, et fai-
» saient du paysage ».

Il y a, comme on le voit, identité de genre entre ces peintres cités par Félibien et les nôtres, comme il a de même beaucoup d'analogie entre les noms; et l'on sait qu'en général les noms étrangers sont assez mal orthographiés dans Félibien. La seule différence sensible serait entre les prénoms *Adam* et *Thomas*, car entre *Herman* et *Armand* elle pourrait venir d'une prononciation vicieuse.

Ceux de Félibien et les nôtres sont-ils les mêmes ? Mais si ce sont les mêmes, comment Descamps, qui a écrit leur vie, n'a-t-il pas relevé l'orthographe défectueuse de Félibien ? Et comment a-t-il ignoré qu'ils étaient de l'Académie de Paris, puisqu'il n'en parle pas ? Et si réellement ils furent l'un et l'autre de cette Académie, comment à la porte même de cette Académie est-on si peu instruit du sort de deux artistes qui l'un et l'autre eurent de la célébrité ? Par deux raisons : c'est que d'un côté il y a malheureusement trop souvent indifférence dans les Académies, et de l'autre peu d'érudition et de critique dans la tête de ceux qui se mêlent d'écrire l'histoire.

L'empire de la mode qui a changé les décorations des appartemens, et qui successivement a substitué les tapisseries aux tableaux, les boiseries aux tapisseries, et les papiers aux boiseries, a été cause de la perte

de beaucoup de tableaux de Pynacker, que des propriétaires ignorans relégnèrent dans leur grenier, et y laissèrent périr dans la poussière et dans l'humidité. Les arts n'ont vraiment conservé de ses nombreux ouvrages que ceux achetés par de véritables amateurs pour décorer leurs galeries. Celui que l'on voyait à Leyden dans le cabinet de M. *La Court-Vander-Voort* passe pour être le plus capital de ce maître. On prétend que le Landgrave de Hesse en possède un également très-précieux.

PLANCHE VI.

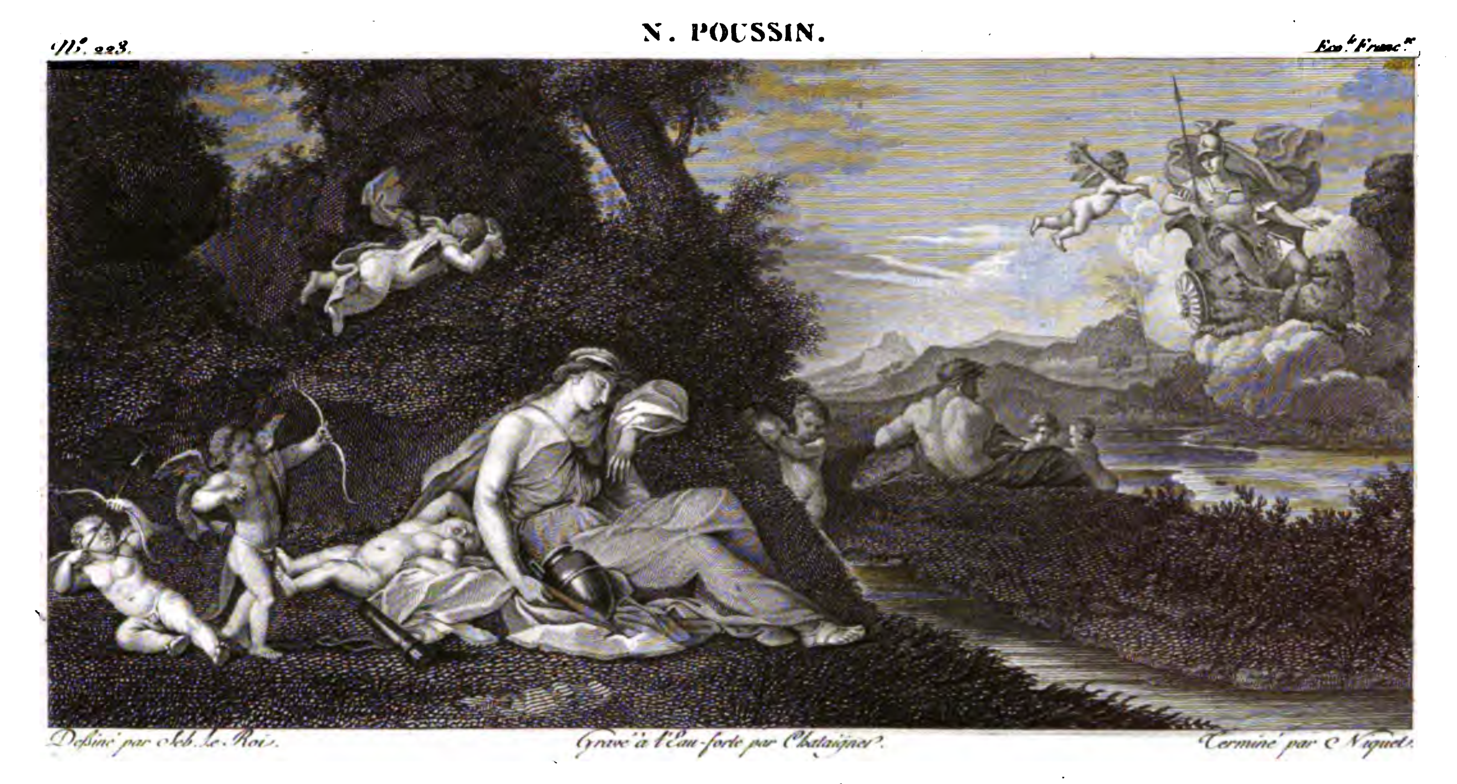
JEUNE DAME ROMAINE; Statue : *hauteur un mètre quarante centimètres six millimètres, ou quatre pieds quatre pouces.*

L'on ignore le nom et le rang de la personne que représente cette jolie Statue. C'est le portrait d'une jeune femme qui vivait sans doute, si l'on peut en juger par la manière dont cette Statue est ajustée, qui vivait, dis-je, à l'époque où Rome se distingua le plus par l'élégance et la noblesse des vêtemens. La coiffure est tout-à-la-fois simple et agréable. Cette draperie dans son ampleur est pleine de grâces et de dignité; en général, c'est une charmante Statue, et ce ne peut être que l'ouvrage d'un habile homme : mais le nom de l'artiste s'est perdu aussi-bien que celui de son modèle.

Au reste, il ne faut point s'étonner que les antiquaires ne reconnaissent dans cette Statue que le portrait d'une simple particulière. Un nombre si considérable de familles à Rome était parvenu à un si haut degré de richesses, qu'il est naturel de penser qu'il suffisait d'un simple sentiment d'affection pour donner le jour à une statue. L'amour paternel, le respect filial, le délire de l'amour, la reconnaissance pour les bienfaits, mille autres sentimens enfin pouvaient emprunter pour s'exprimer le langage éloquent de la sculpture, mais ce sont autant de scènes de familles opulentes qui n'ont aucune influence sur les trompettes de la renommée. Il faut avoir rendu sa vie utile par de grands emplois, de grands services publics, de dignes productions du génie et de l'esprit, pour que le marbre commande quelque attention à la postérité. Si la peinture bravait le tems comme la sculpture, quels antiquaires pourraient, dans quelques siècles, rendre raison de cette foule de portraits obscurs que les expositions annuelles offrent à nos regards?

N. POUSSIN.

Nº. 223. Éco. Franç.



Dessiné par Seb. Le Roi. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Niquet.

MARS ET RHÉA.

N.° 224. **CALABRESE.** Eco.le Itali.ne



Des.né par Bourdon. Grav.é à l'Eau-forte par Lerouge. Ter.é par Langlois J.ne

MARTYRE DE S.T ANDRÉ.

N°. 225. F. MIERIS. Ec. Flam.



Des. par Seb. le Roy Grav. à l'Eau forte par Lerouge. Ter. par Dambrun.

SCENE FAMILIERE.

N.º 226.

LAHIRE.

Éco.le Franç.se



Dessiné par Grégorius.

Gr.é à l'Eau-for.te et au Bur.in par Pillement fils.

PAYSAGE.

PYNACKER.

N.° 227. Eco.le Flam.de



Des.é par Grégorius. Grav.é à l'Eau-forte par Chataigner Term.é par Bovinet.

HALTE DE VOYAGEURS.

Nº. 228. Statue en Marbre.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Heina.

FILLE ROMAINE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

TRENTE-NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LAHIRE (LAURENT de).

LE PAPE NICOLAS V, VISITE A ASSISE LE CORPS DE SAINT FRANÇOIS; *peint sur toile; hauteur deux mètres vingt centimètres ou six pieds dix pouces quatre lignes; largeur un mètre soixante-deux centimètres ou cinq pieds sept pouces.*

Ce fut en 1182 que Saint François naquit à Assise, ville d'Italie dans l'Ombrie. Il ne nous appartient ni de rapporter sa vie, ni d'examiner sur quelles autorités sont fondés les récits des circonstances extraordinaires où cet illustre fondateur du plus nombreux de tous les ordres monastiques se trouva. Elles offrent un enchaînement de faits merveilleux et presque innombrables; et pour les connaître, il faut consulter tout ce qu'en ont écrit les moines de son ordre et les différens légendaires. Plus les évènemens en paraissent surnaturels, plus on doit éviter de les décrire dans un siècle de lumière : s'ils sont fondés sur la vérité, leur répétition n'ajouterait rien au respect dû à la religion, puisque les livres où l'on peut en prendre connaissance sont dans toutes les bibliothèques : si au contraire ils furent inventés dans des tems d'ignorance par l'exaltation ou l'imposture, il faut, par respect encore pour cette même religion, se garder de reproduire des fables que son esprit repousse, et dont son lustre n'a pas besoin. Nous ne dirons

rien donné d'idéal aux formes ; il a peint le premier cadavre qu'il a trouvé, et ce corps est d'une vérité repoussante. A cela près, ce tableau est d'un dessin large et d'une belle couleur. Il tient plus à l'école Lombarde qu'à aucune autre. Il était anciennement placé à Crémone, dans l'église des Dominicains.

Bernardino Campi, dont le Musée Napoléon ne possède que le seul tableau que nous venons de décrire, était, ainsi que le remarque l'abbé Lanzi dans son Histoire des Peintres d'Italie, était, dis-je, parmi les trois autres Campi qui rendirent ce nom célèbre dans les arts, ce que fut Annibal parmi les Carraches. Son père le destinait à la profession d'orfèvre ; mais la vue de quelques copies de dessins de Raphaël exécutées par Jules Campi, détermina sa vocation. Il entra dans l'école des Campi à Crémone, et la quitta quelque tems après pour suivre celle d'Hyppolite Costa à Mantoue. A dix-neuf ans, il commença à professer lui-même la peinture, et dans un âge aussi tendre, il fut considéré comme maître dans cet art. Jules Romain et son école qu'il fréquenta pendant son séjour à Mantoue, aggrandirent ses idées, et développèrent ses dispositions naturelles pour les grandes entreprises. Mais Raphaël l'occupait sans cesse. Il paraît que les peintures, les dessins, les estampes de ce grand peintre faisaient ses délices ; et peut-être Jules Romain et ses disciples lui eussent moins inspiré d'émulation, s'il n'eût quelquefois rencontré dans leurs productions quelque chose de la manière de son maître favori. Il est certain néanmoins que l'imitation fut son talent par excellence ; mais ce n'était point une imitation servile. Il s'appropriait plutôt le genre des maîtres qu'il étudiait, et ne s'en servait que pour paraître original lui-même. Ce fut ainsi, par exemple, qu'après avoir copié les onze Césars du Titien, il ajouta le douzième César à cette suite, et mit tant d'habileté à cet ouvrage, que, bien qu'il fût original, l'œil le plus exercé en eût fait honneur au Titien, et que le Titien lui-même ne l'eût point désavoué. Ce fut encore ainsi qu'ayant été conduit par un de ses protecteurs à Parme, à Modène, à Reggio, pour connaître les chefs-d'œuvres du Corrège, il s'empara tellement du style de ce grand maître, que les belles peintures dont Campi enrichit l'église de Saint Sigismond, doivent une partie de leur grande réputation à cette parfaite analogie entre ces deux hommes. Suivant l'abbé Lanzi, Bernardino Campi possédait un art de fasciner les yeux sur ses imitations que ne connurent jamais les autres imitateurs : il le compare à Sannazar, qui, constant imitateur des meil-

leurs poètes latins, empruntait leurs couleurs pour colorer chacun de ses vers, mais le faisait avec tant d'adresse, que chacun de ses vers semblait l'enfant de son génie.

Il paraît que cette église de Saint Sigismond possède les plus beaux ouvrage de Bernardino Campi. C'est là que l'on voit son beau tableau de Sainte Cécile touchant de l'orgue, tandis qu'au-dessus de sa tête un chœur d'anges, mêlant leurs voix et leurs instrumens aux accens de cette vierge, forment un concert céleste. Il est difficile de ne pas remarquer dans cette composition un peu de réminiscence de la Sainte Cécile de Raphaël. Le morceau le plus capital de ce peintre est la grande coupole de cette église, qu'il exécuta en six mois, et dont les figures ont sept brasses de proportion. Si l'on en croit les historiens, il est peu d'ouvrages de ce genre en Italie qu'on puisse lui comparer, soit pour le *grandiose*, le nombre, la variété, l'agencement et la dégradation des figures, soit pour l'harmonie et le grand effet général. C'est la réunion de tous les *Bienheureux* du vieux et du nouveau Testament. Cet immense ouvrage est du petit nombre de monumens de peinture qui prouvent qu'un homme de génie peut faire vîte, grandement et bien tout-à-la-fois.

Si l'on en peut juger par le grand nombre de princes et de particuliers qu'il a peints, il paraît qu'il excellait également dans le portrait. L'on a peu de détails sur sa vie; l'on est même incertain sur l'époque précise sa mort. L'on croit que ce fut vers l'an 1590 qu'il cessa de vivre.

PLANCHE III.

WOUVERMANS (PHILIPPE).

LA CHASSE AU CERF; *peint sur cuivre; hauteur vingt-neuf centimètres ou onze pouces; largeur quarante-un centimètres ou un pied quatre pouces six lignes.*

TOUS les ouvrages de cet habile peintre sont charmans. Celui que nous publions est d'une finesse et d'une exécution remarquables. Wouvermans a répété plusieurs fois ce sujet, et tous les tableaux qu'il a consacrés à le traiter sont vraiment admirables. Cependant nous avouerons avec franchise qu'il ne nous semble pas qu'aucun de ceux que nous avons vus, et qui sont d'une plus grande dimension que celui que nous décrivons, soient aussi parfaits. Dans celui-ci, tout est en action, tout est en mouvement. Le cerf vient de se lancer dans

un canal ; il est sur le point d'être atteint. Tous les chasseurs arrivent, et sortent de la forêt ou du parc où la meute a attaqué et poursuivi ce cerf. Les piqueurs l'ont déjà devancé, et le seigneur semble leur donner l'ordre de le forcer à retourner à terre. Dans le fond on aperçoit un petit kiosque ou pavillon, et sur la gauche une tour démantelée.

PLANCHE IV.

BREUGHEL (dit de VELOURS, JEAN), né à Bruxelles vers l'an 1389, mort vers 1642, fut élève de PIERRE GOEKINDT.

LE REPOS EN EGYPTE; *peint sur cuivre ; hauteur vingt-un centimètres ou huit pouces ; largeur vingt-neuf centimètres ou onze pouces.*

DANS un paysage agreste et solitaire qu'un ruisseau arrose de son onde limpide et tranquille, la Vierge se repose, et donne le sein à son divin enfant. Saint Joseph, avec des yeux où se peignent l'adimiration et l'attendrissement, contemple son épouse, tandis qu'elle remplit ce religieux et maternel devoir. Deux anges, sans doute les conducteurs invisibles de cette famille fugitive au travers des déserts, voltigent au-dessus de la tête de la Vierge, qui semble ne pas les apercevoir.

Quelques auteurs ont pensé et écrit que les figures dont ce paysage est animé, sont de Rottenhamer. Quoique, d'après eux, cette opinion se soit propagée, nous sommes loin de la partager. Breughel de Velours et Rottenhamer n'ont pu travailler ensemble. Pour démontrer cette vérité, il suffit de confronter les dates. Lorsque Rottenhamer mourut à Augsbourg en 1604, Breughel n'avait que 15 ans. Il est donc plus que probable que ces deux artistes ne se sont jamais vus ; mais dans la supposition contraire, il est au moins présumable que dans un âge aussi tendre, Breughel n'avait pas encore obtenu assez de réputation, pour qu'un homme aussi célèbre que Rottenhamer, dont les productions étaient très-recherchées, se servît de lui, c'est-à-dire d'un enfant, pour faire les fonds de ses tableaux.

Que Rottenhamer ait travaillé conjointement avec Roland Saveri, peintre antérieur à Breughel, et que celui-ci imita et surpassa de beaucoup, cela est plus vraisemblable. Saveri, peintre des empereurs Rodolphe et Mathias, était contemporain de Rottenhamer ; il jouissait ainsi que lui d'une haute réputation ; enfin ils se connaissaient. Nous

dirons même que ce petit tableau tient plus à son faire qu'à celui de Breughel; mais si l'on nous prouve que ce tableau soit réellement de cet habile homme, nous sommes fondés à penser que les figures en sont de Van Balen, et non de Rottenhamer.

PLANCHE V.

RAPHAEL.

LA VIERGE DÉCOUVRANT L'ENFANT JÉSUS; *peint sur bois; hauteur un mètre vingt centimètres neuf millimètres ou trois pieds neuf pouces; largeur quatre-vingt-onze centimètres quatre millimètres ou deux pieds dix pouces.*

Que cette composition soit de Raphaël, c'est ce qu'aucun connaisseur ne peut révoquer en doute: que ce tableau ait été exécuté par quelqu'un de ses élèves, cela paraît extrêmement probable; mais le présenter comme un ouvrage original de ce grand peintre, c'est une opinion qui ne nous paraît pas soutenable.

Quoique Raphaël n'ait jamais été classé parmi les peintres coloristes, il avait néanmoins une couleur plus vraie que celle que l'on remarque dans ce tableau. L'on y retrouve bien dans les figures cette grâce qui lui était familière, mais l'on n'y retrouve pas son exécution; et quelque déférence que nous ayons pour M. Cochin, qui dans son voyage d'Italie range ce tableau parmi les belles productions de Raphaël, nous ne balançons pas à préférer à cette opinion celle de M. de Lalande, infiniment plus conforme à la vérité, au goût, et au sentiment dans les arts. Ce savant trouve que ce tableau est peint d'une manière très-sèche; il pense que c'est une copie, ou le plus médiocre des ouvrages de ce peintre.

Quoiqu'il en soit, l'immortelle vénération attachée à la mémoire du célèbre peintre qu'on lui prêtait pour père; peut-être quelques intérêts individuels, jaloux de conserver à ce tableau le prestige d'un aussi grand nom pour perpétuer parmi les voyageurs étrangers le sentiment de la curiosité; enfin l'ignorance, incapable d'examen comme de critique, toujours prompte à s'enthousiasmer pour les noms, et à propager les erreurs que la mauvaise foi lui suggère; tels sont en général les motifs qui firent jouir ce tableau d'une grande réputation pendant près de cent années de séjour à Notre-Dame de Lorette. Il fut donné en 1717 à cette chapelle

par un romain nommé *Jérôme Lotterius*, ainsi que le constate l'inscription que l'on lit sur le paneau qui servait de volet à ce tableau. Voici cette inscription :

PICTORVM PRINCIPIS
RAPHAELIS SANCTII VRBINATIS
OPVS
QVOD HIERONIMVS LOTTERIVS ROMANVS
SACRÆ DOMVI LAVRETANÆ HÆREDI EX ASSE
RELIQVIT
AD PERENNEM PII. TESTATORIS MEMORIAM
CLEMENTE XI. P. O. M. ANNVENTE
IN LAVRETANO THESAVRO COLLOCATVM EST.
ANNO. D. MDCCXVII.

Lorsqu'au mois de pluviôse an 5, les armées françaises s'approchèrent de Lorette, le général Colli, commandant alors les troupes papales, fit emporter ce que le trésor de cette chapelle si fameuse renfermait de plus précieux. Il n'oublia pas d'y comprendre ce tableau, qu'il fit transporter à Rome, où il fut déposé chez le prince neveu du pape Pie VI. C'est du palais de ce prince qu'il est sorti pour entrer au Musée Napoléon.

PLANCHE VI.

ZÉNON, Statue ; *hauteur un mètre quatre-vingt-cinq centimètres trois millimètres ou cinq pieds neuf pouces.*

Cette statue a été considérée comme un portrait de Zénon, chef de la secte des Stoïciens, uniquement parce qu'elle fut découverte dans les ruines d'une maison de plaisance de l'empereur Marc-Aurèle, qui s'honorait d'être au nombre des sectateurs de ce philosophe. Mais aujourd'hui le Musée du Vatican possède un portrait authentique de Zénon, et la différence des deux figures rend la première opinion insoutenable. Néanmoins le manteau carré dont cette statue est enveloppée, la forme de la barbe et de la chevelure, et le SCRINIUM que l'on voit aux pieds, ne permettent pas de douter que ce ne soit la représentation d'un philosophe grec. M. Visconti pense que ce pourrait être celle d'Epictète ou de Cléanthe.

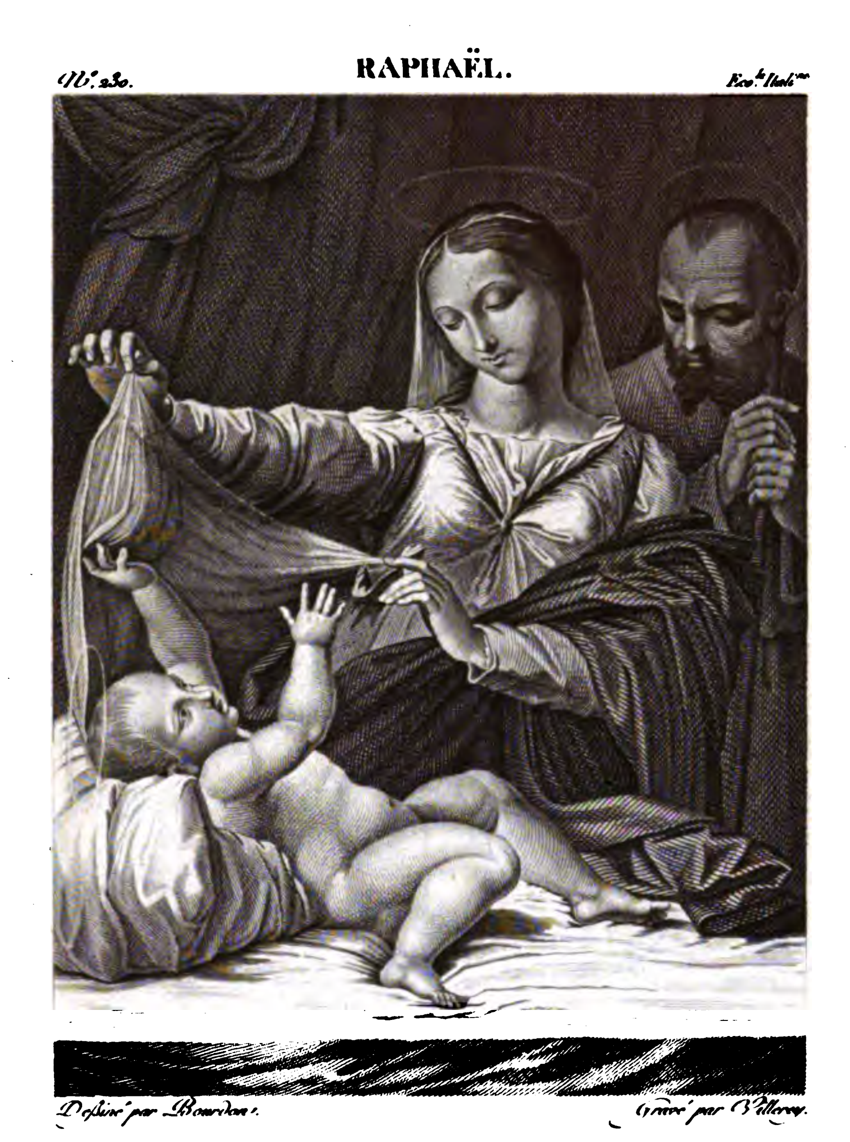
Quoiqu'il en soit, c'est un fort bel ouvrage. Il est de marbre *grechetto*. Il fut découvert en 1781, en même-tems que le beau faune que possède le Musée, à *Lanavium*, aujourd'hui *Civita Lavinia*. Benoît XIV en enrichit le Musée du Capitole. Le bras droit et les pieds sont modernes.

N°. 229. LAHIRE. Éco.le Franç.se



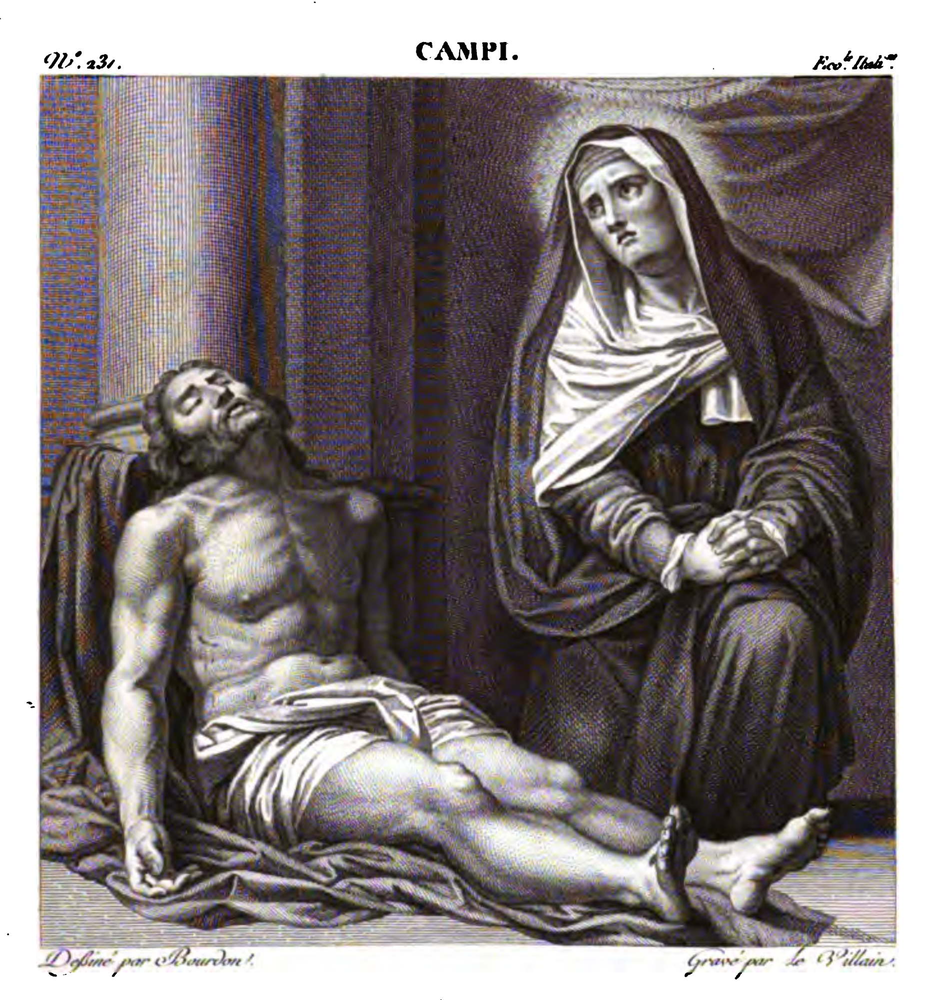
Des. par Bourdon. Grav.re à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Villerey.

S.T FRANÇOIS D'ASSISE.



Dessiné par Bourdon. Gravé par Villerey.

LA VIERGE DÉCOUVRANT L'ENFANT JESUS.



Dessiné par Bourdon. *Gravé par le Villain.*

LA MERE DE PITIÉ.

Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Duplessis Bertaux. Terminé par Niquet.

LA CHASSE AU CERF.

Nº. 233. J. BRUEGHEL. Éco.le Flam.de



Dess.né par Gregorius. Grav.é à l'Eau-forte par Pillement fils. Ter.é par Bovinet.

LE REPOS EN EGYPTE.


N.° 234.
Statue en Mar.bre Grec.
Dessiné par Vauthier.
Gravé par C. Mariage.

PHILOSOPHE.



EXAMEN

DES PLANCHES.

QUARANTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL.

SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON; *peint sur bois, et transporté sur toile il y a cinquante ans; hauteur deux mètres soixante-quatre millim. ou huit pieds deux pouces; largeur un mètre cinquante-six centimètres quatre pieds dix pouces.*

Ce fut en 1517 que Raphaël exécuta ce tableau pour le roi de France François I.er, sur l'invitation qui lui en fut faite par le cardinal de Boissi, frère du fameux amiral Bonnivet, et non sur la demande du pape Clément VII, comme l'avance, sans autorité, Pierre Dan dans son *Trésor des Merveilles de Fontainebleau.* Clément VII, à cette époque, n'occupait pas la chaire de Saint-Pierre; Léon X régnait encore.

Avant d'entretenir nos lecteurs des beautés sublimes qui distinguent cet ouvrage, qu'il nous soit permis de rechercher un moment par quels motif le prince choisit un semblable sujet pour un tableau que l'on ne destinait pas à la décoration d'un temple, mais que l'on demandait pour l'ornement de l'un des palais d'un roi galant, voluptueux même, et dont la dévotion était si non douteuse, du moins assez mondaine. Raphaël avait trop d'esprit et trop de connaissance des cours, pour se déterminer au hazard dans le choix du sujet d'un tableau demandé

pour un roi. Tout porte à croire que la politique romaine eut quelque influence sur celui-ci, et que Raphaël ne s'y arrêta que d'après quelque insinuation secrète.

On doit se rappeler qu'alors les partisans de la réforme de Luther commençaient à se répandre en Allemagne. La vérité, toujours tardive, et qui ne s'explique sur les rois que lorsqu'il ne sont plus, n'a pas permis à l'histoire de dissimuler que si François I.er affectait de les poursuivre dans ses Etats, il les favorisait sous main dans ceux de ses voisins, politique peu généreuse et bien peu conforme à cette loyauté dont le caractère de ce roi rappelle presque toujours l'idée, mais dont malheureusement les fastes du monde offrent plus d'un exemple. Que le souverain pontife ignorât ou non ces sourdes menées, il n'en est pas moins vrai que si la prudence lui suggérait peut-être de ne pas recourir à des plaintes trop directes, il était de son intérêt et de son habileté de ne laisser échapper aucune occasion de rappeler au roi de France qu'il était le fils aîné de l'Eglise, et qu'à ce titre la cause de Rome devait être la sienne. Serait-il étonnant que Raphaël, dans la dépendance du sacré collège par ses liaisons avec les cardinaux, et par son ambition particulière qui lui faisait porter ses vues jusqu'à la pourpre romaine, eût prêté son pinceau pour donner une leçon indirecte à François I.er, et que, par cette allégorie frappante du triomphe du ciel sur l'enfer, l'on eût cherché à faire entendre à ce roi, et ce qu'il devait faire et ce qu'on attendait de lui? Peut-être aussi n'était-ce qu'un témoignage plus simple de la reconnaissance de la cour de Rome, et ne cherchait-on à exprimer dans cette allégorie que la fermeté que le roi avait mise à l'enregistrement arbitraire de ce concordat fameux, passé entre lui et Léon X, et dont l'adoption en France éprouva tant de résistance de la part des défenseurs de la pragmatique saction. Nous ne présentons ces deux opinions que comme des conjectures, mais du moins elles ne sont pas dénuées de vraisemblance, et peuvent assez expliquer un sujet qui n'offre de singularité que par sa destination.

Au reste, si ces grands démêlés entrèrent pour quelque chose dans la détermination de l'artiste, il faut avouer que son intention était parfaitement secondée par la précision de l'allégorie, soit qu'il eût en vue d'encourager le monarque à venger l'Eglise attaquée par le schisme, soit qu'il prétendît célébrer le dévouement de ce roi pour

elle dans la conclusion d'un concordat auquel Louis XII s'était toujours refusé.

Considérons maintenant le tableau en lui-même, que cette digression nous a fait oublier un moment, quoiqu'elle ne lui soit pas étrangère.

Raphaël a représenté Saint Michel, le chef de la milice céleste, à l'instant où il terrasse Satan. Son attitude est celle du vainqueur; il semble triompher sans effort, et la fatigue est étrangère au combat qu'il vient de livrer. Il pèse à peine sur le monstre vaincu, dont l'œil brille d'une rage inutile. La tête de l'archange est pleine de noblesse; un léger sourire de dédain effleure ses lèvres; son action est tranquille; il est prêt à frapper de sa redoutable lance, et cependant aucune contraction ne détruit la grâce de ses contours. La puissance divine seule lui donne la victoire; il s'est approché, et déjà son ennemi est renversé.

L'on a justement remarqué la science profonde de Raphaël dans la manière dont il a calculé la pose de Satan; l'usage de ses membres lui est totalement interdit par l'habileté que le peintre a mis à placer la jambe de l'archange qui le presse. C'est à ce grand art de l'ajustement des figures, que l'on peut reconnaître toute l'étendue du génie de ce peintre célèbre, et toute la sagacité de son esprit méditatif. Toute hideuse que puisse et que doive paraître la figure de Satan, les formes en sont belles, majestueuses, *grandioses*. Le caractère de cet ange rebelle est conservé dans sa défaite. Il est vaincu, mais n'est pas soumis; il vient d'être précipité sur la terre; il la touche, et les feux s'élèvent autour de lui du fond des abîmes qui désormais vont être son séjour et son empire.

Comme composition, cet ouvrage est l'un des plus parfaits de ce grand peintre; quand il l'exécuta, il jouissait alors de toute la plénitude de son immense talent. La tête de l'archange est le chef-d'œuvre de la peinture, et par sa sublimité, égale tout ce que les arts de l'antiquité ont produit de plus admirable et de plus divin.

La signature et le millésime qui sont en lettres capitales et en forme de broderie sur le bord de la cuirasse de Saint Michel, sont ainsi figurés :

RAPHAEL URBINAS, PINGEBAT M. D. XVII.

PLANCHE II.

FRA BARTOLOMEO (BACCIO DELLA PORTA dit), né à Savignano, près Florence, en 1469, mort en 1517.

SAINT MARC ÉVANGÉLISTE ; *peint sur bois ; hauteur trois mètres quarante centimètres ou dix pieds sept pouces ; largeur deux mètres vingt centimètres ou six pieds dix pouces.*

NOUS ne reviendrons point sur la vie de cet Evangéliste, dont nous avons donné un aperçu historique dans notre vingt-deuxième livraison, en décrivant le tableau où le Valentin l'a représenté. Fra Bartolomeo, en composant celui qui fait la matière de cet article, a négligé, ou évité, ou dédaigné, car il est assez difficile de deviner quels furent ses motifs, d'accompagner la figure de cet historien sacré des attributs qui lui sont particuliers, et servent à le faire reconnaître ; et s'il n'en eût tracé le nom sur la plinthe, on pourrait au hazard appliquer ce portrait à un philosophe ou écrivain quelconque de l'antiquité, en excusant toutefois cet anachronisme que déjà j'ai relevé assez souvent dans d'autres tableaux, c'est-à-dire, ce livre relié et garni de fermoirs ainsi que cette plume, qui certes n'étaient ni d'usage ni même connus à l'époque où Saint Marc écrivit.

Vasari prétend que Fra Bartolomeo exécuta ce tableau pour confondre certains détracteurs de ses talens, empressés à critiquer sa manière de peindre et de dessiner, et semant le bruit qu'il ne pouvait s'élever au-dessus de ce genre.

Vendogli capricio, dit le Vasari, *per monstrare che sapeva fare le figure grandi, scendogli stato ditto, che aveva maniera minuta, di porre nella faccia dove è la porta del choro, il san Marco Evangelisto, figura di braccia cinque in tavola, condotta con buonissimo disegno, e grande eccelenza.*

Ce tableau dut en effet imposer silence à ses envieux, si toutefois on parvient à triompher de l'envie en lui prouvant ses torts. Loin de la désarmer, il est bien rare qu'on ne l'irrite davantage par des succès dont elle a d'avance révoqué en doute la possibilité. Quoiqu'il en soit, les fanatiques admirateurs de Michel-Ange durent

reconnaître, en leur supposant de la bonne foi, au *grandiose* de cette figure, au bel ajustement des draperies et à l'habileté remarquable dans l'exécution générale, que Fra Bartolomeo était digne de marcher sur les traces de ce célèbre dessinateur.

C'est aussi l'opinion de Richarson. Il nous apprend que Bartolomeo exécuta ce tableau pour l'Église de Saint-Marc à Florence, et que, si l'on en doit croire Bianchi, il fut payé, par le grand duc de Toscane, la somme de douze cents guinées.

Ce tableau décorait le palais Pitti, lorsque les Français firent la conquête de la Toscane.

PLANCHE III.

NETSCHER le fils (CONSTANTIN), né en 1670, mourut à la Haye en 1722; il fut élève de GASPARD NETSCHER, son père.

VÉNUS PLEURANT ADONIS, *peint sur toile; hauteur trente-neuf centimètres ou quinze pouces; largeur trente-deux centimètres ou un pied.*

Les amours de Vénus et d'Adonis ont été chantés par tous les poètes, et personne n'ignore la passion violente que conçut la reine de Gnide pour ce beau jeune homme, fruit, hélas! trop malheureux de l'incestueuse union de Cynire et de Myrha. Vénus s'exila de l'Olympe et vint s'ensevelir dans les forêts, pour jouir sans cesse de la vue de son amant. Le suivant à la chasse à travers les roches escarpées du Liban, n'ayant d'autre soin que de garantir des dangers cette tête si chère, elle parut oublier son empire, sa divinité, et l'intérêt même de ses charmes. Enfin, un jour qu'elle fut forcée de s'en séparer pour se rendre à Chypre, Adonis, emporté par l'ardeur de la chasse, poursuivit un sanglier, l'attaqua, le blessa, et fut lui-même la victime de cet animal furieux. Vénus, rappelée par ses cris, le trouva baigné dans son sang, et près d'expirer. Cette amante désolée, ne pouvant le rendre à la lumière, le métamorphosa en anemone.

Telle est à-peu-près la version d'Ovide que Netscher a suivie; il avait même placé dans son tableau le corps d'Adonis; mais cette figure s'étant trouvée dégradée par quelque accident, M. Le Brun, peintre, à qui cet ouvrage a appartenu, la fit disparaître, et l'on y substitua la fleur consacrée par la métamorphose.

Il ne faut point chercher dans cette composition de Netscher, l'idéal et le style qu'exigeait un semblable sujet. Il est propable que son intention fut de retracer dans sa Vénus le portrait de quelque belle hollandaise; et s'il en fut ainsi, il faut dire qu'il a pleinement réussi. Du reste, à ne considérer ce tableau que relativement à la couleur, il est d'une vigueur et d'une harmonie très-pittoresques. C'est le seul ouvrage de cet artiste que possède le Musée; et comme le nom de ce peintre ne reparaîtra plus dans cette collection, nous allons dire un mot sur lui-même.

Constantin Netscher n'avait que quatorze ans quand il perdit son père. Privé de ses leçons, il tenta de se perfectionner par l'étude des ouvrages qu'il avait laissés, et sur-tout d'après les beaux portraits que lui dûrent les arts.

Les progrès qu'il fit, lui fournirent l'occasion de peindre quelques personnes d'un rang distingué. Il possédait surtout l'heureux talent de donner de la fraîcheur à ses portraits de femme, de les embellir, sans nuire cependant à la ressemblance. Il peignit avec beaucoup de succès le comte et la comtesse de Portland. Ils tentèrent tous les moyens pour le déterminer à les suivre en Angleterre, mais leurs sollicitations furent vaines; sans ambition, et peu sensible à l'espoir de la fortune, il s'obstina dans ses refus.

Ses talens le firent agréger à la société de peinture à la Haye en 1799, et il fut par la suite directeur de ce corps académique. Une maladie douloureuse, la gravelle, affligea ses dernières années. Il mourut estimé, et parvint à l'âge de cinquante-deux ans.

PLANCHE IV.

POUSSIN (Nicolas).

LA GRAPPE DE LA TERRE PROMISE; *peint sur toile; hauteur un mètre dix-huit centimètres quatre millimètres, ou trois pieds huit pouces; largeur un mètre soixante-un centimètres cinq millimètres, ou cinq pieds.*

Le Poussin, chargé dans les dernières années de sa vie de peindre les Quatre Saisons pour le duc de Richelieu, introduisit dans le sujet qu'il destinait à représenter l'Automne, l'épisode du retour des deux israëlites, Josué et Caleb, que Moïse avait envoyés dans la terre de

Chanaan pour la reconnaître, et s'assurer de sa fertilité. On sait qu'au nombre des fruits qu'ils en rapportèrent, se trouvait une grappe de raisin d'une telle grosseur et grandeur, que les forces de ces deux hommes étaient à peine suffisantes pour la porter.

Cette contrée si féconde autrefois, et tour-à-tour désignée dans l'écriture par les noms de *Chanaan*, de *Judée*, de *Terre promise*, de *Terre d'Israël*, de *Terre Sainte*, n'est plus aujourd'hui qu'un pays sinon désert, tout au moins stérile, et où l'agriculture est tout-à-fait négligée, si elle n'y est pas totalement méconnue.

Indépendamment de cet épisode, le Poussin a représenté dans ce tableau tout ce qui pouvait caractériser l'automne. Ici, c'est une jeune femme qui récolte des fruits, là, une de ses compagnes qui les transporte à la ferme, plus loin, un homme qui s'occupe de la pêche; dans le fond de ce riche paysage, qu'arrose une rivière, des montagnes chargées d'arbres fruitiers, de vignobles et de moissons déjà tombées sous la faucille et la faulx.

Nous publierons par la suite les trois autres saisons du Poussin, que cet ingénieux et célèbre peintre a eu l'art d'animer également par différens traits tirés de l'Écriture-Sainte.

PLANCHE V.

BORDONE (PARIS), né à Venise en 1465, mort dans la même ville en 1540, contemporain et élève du Titien.

PORTRAIT DE FEMME, *peint sur toile, hauteur un mètre trois centimètres ou trois pieds deux pouces; largeur quatre-vingt-deux centimètres ou deux pieds six pouces.*

Ce portrait d'une femme vêtue de velours rouge et vue jusqu'aux genoux, a toujours passé pour être celui de la nourrice du prince de la famille de Médicis; on ne retrouve pas cependant dans cette figure cette délicatesse de traits, et cette finesse d'esprit communes aux femmes italiennes : elle porte un caractère de dureté, de méchanceté même qui n'est point local. C'est plutôt une marâtre qu'une tendre nourrice, et si l'explication que l'on donne de ce portrait n'était pas à-peu-près consacrée, je croirais plutôt que ce serait celui d'une duègne. Il faut convenir au reste que l'accoutrement et la pose de cette femme ne sont pas d'un choix heureux; mais ces

défauts, dont l'œil est choqué au premier abord, disparaissent bientôt pour faire place à l'admiration qu'inspire le pinceau délicat de Bordone.

Ce tableau sort du palais Pitti.

PLANCHE VI.

HERCULE COMMODE, Statue; *hauteur un mètre quatre-vingt-treize centimètres ou six pieds.*

NOUS ne donnons à cette statue d'Hercule le surnom de *Commode*, que parce qu'elle est ainsi désignée dans l'Histoire des Arts; mais des savans modernes qui méritent une toute autre confiance que ceux qui propagèrent cette première erreur, y reconnaissent avec bien plus de raison Hercule tenant dans ses bras son fils Telèphe, encore enfant.

Commode, malgré sa lâcheté presqu'égale à sa sélératesse, ne s'en plaisait pas moins à se faire représenter en Hercule; il est, dans plusieurs de ses médailles, couvert de la peau d'un lion; et l'on a pris l'enfant que cette statue porte dans ses bras pour celui que cet odieux prince avait presque toujours auprès de lui pour se distraire; mais les portraits de cet empereur sont très-connus, et n'ont aucune analogie avec cette tête. Le chaton de l'anneau dont Charlemagne se servait pour sceller ses actes, était une pierre antique sur laquelle était gravée la tête de *Commode*.

Vinckelman, en reconnaissant Hercule dans cette statue, avance que l'enfant était Ajax, fils de Télamon, se fondant sur l'amitié que ce demi-dieu eut pour ce jeune héros, qui fut, dit-on, invulnérable, pour avoir été enveloppé dans la peau du lion de Némée.

Le savant rédacteur de l'ouvrage de Piroli, ne balance pas à reconnaître Télèphe dans cet enfant. Il s'appuie sur une peinture d'Herculanum, où Télèphe est allaité par une biche en présence d'Hercule; sur une autre statue d'Hercule, à-peu-près semblable à celle-ci, trouvée à Rome, où la biche lève la tête vers l'enfant, et enfin sur l'autorité recommandable de M. Visconti, qui connaît une médaille qui représente le même groupe avec la biche.

La tête de cette Statue mérite plus d'estime que le reste du travail; elle est de marbre pentélique, et sort du Musée du Vatican.



Dessiné par Seb. le Roi. Gravé par Pigeot.

S.T MICHEL.



Dess. par Chasselat. Grav. à l'Eau-forte par Lerouge. Ter. par Dambrun.

S.T MARC.



VENUS PLEURANT ADONIS.

N.° 238. **N. POUSSIN.** Eco.le Franc.se



Des.é par Seb. Le Roi. *Gravé à l'Eau-forte par De Saulx.* *Terminé par Bovinet.*

LA GRAPPE DE LA TERRE PROMISE.

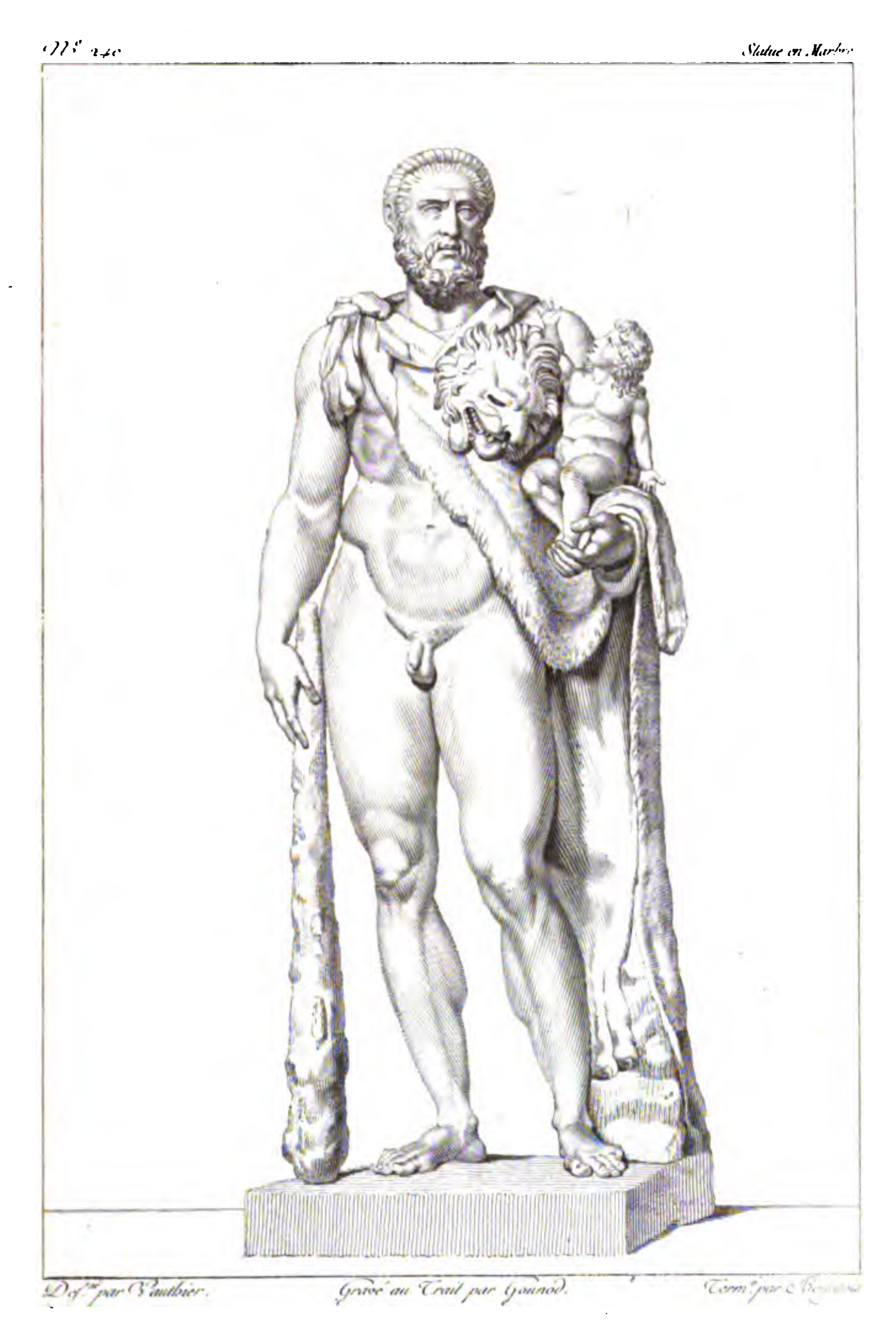
N°. 239. **BORDONE.** Éco.le Ital.ne



Dess.é par Bourdon. Grav.é à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Heina.

PORTRAIT DE FEMME.





Dess.ⁿᵉ par Vauthier. Gravé au Trait par Gounod. Term.ᵉ par [illegible]

HERCULE ET TELEPHE.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-UNIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

L'ÉDUCATION DE BACCHUS, ou BACCHANALES, *peint sur toile; hauteur un mètre vingt-un centimètres ou trois pieds huit pouces; largeur deux mètres vingt-un centimètres ou six pieds huit pouces.*

Ce célèbre peintre qui, par le choix de ses sujets, semble s'être constamment attaché à présenter aux hommes des leçons de morale, et quelquefois aussi à les faire rougir de leurs plus honteuses passions, a répété souvent des scènes d'ivresse pareilles à celle qu'il a représentée dans le tableau que nous allons décrire; mais toujours noble alors même qu'il peint l'état le plus abject où l'homme puisse descendre par l'intempérance, ce n'est point, comme les peintres flamands, dans les asyles de la débauche qu'il va chercher ses modèles, c'est aux fables riantes de la mythologie antique qu'il les emprunte : s'il use des grâces de l'imagination pour sauver à l'ivresse ce qu'elle a de rebutant, l'intention morale n'en est pas moins la même; et, aux yeux du philosophe, l'ivresse d'Anacréon ou celle d'un rustre de Teniers est également la peinture de la dégradation de l'espèce humaine. Disons plus; s'il était possible que nos yeux fussent témoins de ces Bacchanales qui déshonorèrent l'Asie, la Grèce et l'Italie, croyons que le spectacle en répugnerait autant à notre délicatesse que celui des kermesses flamandes; mais

la main du tems les a tellement reculées de nous, que les nuances nous en échappent. Nous n'apercevons plus ces antiques orgies qu'entourées des prestiges de la poésie; cette aimable magicienne en a dissimulé l'opprobre pour n'en peindre que l'hilarité; elle a voilé les vices sous l'écharpe des dieux, et par ses mensonges adroits, elle est insensiblement parvenue à nous faire sourire à des tableaux dont la réalité nous révolterait.

Telle est la puissance de cette poésie, qu'elle dispose à son gré de nos affections. Que le nom de Bacchus se glisse dans une chanson de cabaret, l'idée qu'il éveille fait soulever le cœur; que Chaulieu, Bernis ou Parny le prononcent, il est le signal du touchant abandon et de la douce gaieté. Il en est de même en peinture. Les ivrognes de Teniers sont les Bacchus de la chanson grivoise; les Bacchus du Poussin sont les dieux encensés par la muse érotique : mais que l'on médite sur la leçon que l'homme peut en tirer; en considérant ces peintres comme moralistes, on verra que leur but est le même : ils ne varient que par les formes. Mais on ne corrige point en révoltant; il faut plaire quand on veut instruire; et c'est ce qu'a fait le Poussin.

Notre tableau représente un jeune enfant qu'un Faune soutient, et qui se désaltère avec le jus d'une grappe de raisin qu'un Satyre exprime dans une coupe : une chasseresse ou Nymphe des forêts, l'arc sur l'épaule, appuyée sur une pique, contemple cette scène. Sur le devant, une Bacchante a succombé sous le poids de l'ivresse. Couchée sur une vaste draperie, elle s'est endormie, tandis qu'un enfant, également plongé dans le sommeil, repose sur son sein. A ses côtés, un autre enfant retient un bouc qui cherche à s'échapper. Sur un plan plus reculé que celui du groupe principal, deux enfans, couronnés de pampres, se caressent et s'embrassent. Dans le fond, un jeune homme nu, le dos appuyé contre un arbre, joue d'un chalumeau dont une femme écoute les accents.

Quelques personnes ont douté que l'intention du Poussin ait été de peindre l'éducation de Bacchus; et soit qu'on place les premières années du fils de Jupiter et de Semelé à Nysa ou à Mézatis, soit qu'on le relègue dans l'île d'Eubée ou dans l'île de Naxos, ils ne retrouvent point ici les caractères des premiers tems de son enfance. Bacchus, disent-ils, sauvé par Ino sa tante, des fureurs de Junon, fut élevé par les Heures, les Nymphes et les Hyades. Ils veulent plutôt que ce soient les plaisirs

du dieu des Jardins que l'artiste ait voulu peindre : mais cette explication même ne s'éloignerait pas trop de la première, puisque dans les Bacchanales ou Dionysiades consacrées à Bacchus, les Phallophores chantaient des hymnes obscènes nommées *Phallica*, et qu'ainsi les plaisirs du dieu des Jardins faisaient partie du culte rendu à Bacchus. Sans nous permettre de prononcer entre ces deux opinions, nous ferons simplement observer que le peintre a réuni dans ce tableau une grande partie des emblêmes qui se rapportent à Bacchus. Ces chênes, ces sapins, ces vignes, ce lierre, dont il a décoré son paysage, étaient au nombre des arbres qui lui étaient consacrés. Ce bouc rappelle l'animal qu'on lui sacrifiait; ce Faune, ce Satyre, ou Silène, indiquent les dieux du second ordre qui composaient sa cour; cette Bacchante est l'image de celles qui le suivirent à la conquête de l'Inde. Enfin ce jeune homme qui joue de la flûte nous apprend qu'on lui dut la première école de musique.

Quoiqu'il en soit, tous les tableaux vulgairement connus sous le nom de *Bacchanales*, que cet inimitable peintre a traités, ont joui d'un grand succès; et celui-ci n'est point indigne d'admiration, sous le rapport de l'art. Si on le considère du côté philosophique, peut-être règne-t-il un peu d'obscurité dans le développement de la pensée; mais en l'étudiant avec quelque soin, on reconnaît bientôt qu'elle est marquée au coin de la raison et d'une sagesse supérieure. Ce Faune, ce Satyre, dont les funestes mains livrent cet enfant au délire de l'ivresse, offrent l'allégorie des dangers dont l'homme est menacé, lorsque dès le berceau il est abandonné à des êtres pervers et corrompus. Quelles sont les conséquences d'une pareille éducation? Il dépense ses premières années dans l'apathique repos de l'ignorance, figuré par le sommeil de cet enfant couché sur cette Bacchante, ou dans de puériles affections exprimées par les caresses que se prodiguent les deux autres enfans, ou dans un degré d'avilissement plus déplorable encore, en s'assimilant aux moins nobles des animaux, comme le fait entendre l'espèce de lutte ouverte entre ce bouc et cet autre enfant. Dans la force de l'âge, appesanti, abruti par l'ivresse des passions, il méconnaît toute espèce de pudeur, comme cette Bacchante dont la nudité brave tous les regards; il néglige de parer son ame, son esprit et son cœur, comme elle néglige sa chevelure que son désordre rend le jouet des vents; enfin son existence n'est qu'un sommeil profond qui le rend insensible à tous les sen-

timens généreux, comme celui de cette Thyase la rend impassible aux injures de l'air. C'est ainsi que plein de cette idée morale, le Poussin a écarté du site agreste où il a placé cette scène allégorique, toute espèce de fabrique et de culture, pour prouver que les arts, les sciences et les sociétés n'ont rien à attendre d'un être élevé de la sorte, et que tout reste inculte autour de lui, tandis que, semblable à cet homme nu qui joue de la flûte, il s'abandonne aux plus futiles amusemens. O peintre sublime ! que ce titre de peintre philosophe t'est justement acquis ; et quel rang l'art dont tu fis la gloire, ne tiendrait-il pas dans l'estime des hommes, si les peintres, à ton exemple, n'en usaient que pour les rendre meilleurs !

Quant à l'expression, personne mieux que le Poussin ne connut l'art de saisir, ou pour mieux dire, de créer un caractère à ces êtres imaginaires enfantés par les fables mythologiques : personne mieux que lui ne leur imprima cette inaltérable gaieté, cette riante vivacité, cette vigueur divine que nul plaisir n'étonne, n'intimide, ne fatigue et ne rebute. Le Poussin a peint les hommes et créé les dieux.

PLANCHE II.

CARRACHE (Annibal).

LE SOMMEIL DE JÉSUS, vulgairement appelé LE SILENCE DU CARRACHE, *peint sur toile ; hauteur trente-huit centimètres ou quatorze pouces deux lignes ; largeur quarante-quatre centimètres ou seize pouces six lignes.*

Un écrivain a judicieusement observé que c'était toujours un préjugé favorable au mérite d'un tableau, lorsqu'il acquérait dans les arts et parmi les connaisseurs une dénomination particulière, et qui prévalait sur le titre qu'il avait reçu de son auteur. Si la bonté d'un ouvrage en peinture consiste dans la justesse de l'expression, dans le grand caractère du dessin, dans la simplicité de la composition, et si ces qualités suffisent pour lui mériter la gloire de tenir du public une dénomination qu'à sa naissance il n'avait point reçue, nul autre tableau ne mérita mieux que celui-ci cette honorable distinction.

La Vierge est debout ; elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus endormi. Nu et couché sur une table couverte d'un linceul, la moitié de son corps repose sur un coussin blanc, et sa tête s'appuie contre l'épaule gauche de sa mère. Le petit Saint Jean avance une main indiscrète dont le mouvement va réveiller le divin Enfant; la Vierge lui fait signe de ne pas troubler le sommeil de son fils. Elle semble lui adresser ces paroles du Cantique des cantiques : *Ne suscites neque evigilare facias dilectum meum.*

Ce tableau faisait partie de l'ancienne collection royale de France.

PLANCHE III.

ALBANE (FRANCESCO ALBANI, dit L').

ADAM ET EVE, *peint sur toile; hauteur quatre-vingt-quatorze centimètres ou deux pieds dix pouces; largeur un mètre trente centimètres ou trois pieds onze pouces neuf lignes.*

On reconnaît assez à la ridicule composition de ce tableau, que le peintre fut gêné par la place à laquelle on le destinait. Il est présumable que le propriétaire voulait un dessus de porte, et ne laissa point à l'Albane le choix du sujet. Il ne l'eût jamais conçu de la sorte, si son génie eût été libre. En effet, rien de plus insignifiant que ce tableau. La pose académique de la figure d'Adam, la pose maussade d'Eve, le geste forcé qu'elle est obligée de faire pour présenter la pomme, celui plus déplacé et moins naturel encore qu'elle emploie pour soulever sa chevelure, tout dénote l'extrême embarras où le peintre s'est trouvé pour placer et exécuter des figures grandes comme nature dans une dimension donnée.

Il est bon de rappeler cependant que cet aimable peintre, si précieux dans ses tableaux de chevalet, ne se livra que rarement à l'exécution des grandes figures; et si l'on peut citer deux ou trois de ses ouvrages dans lesquels il ait surmonté toutes les difficultés que lui présentait ce genre, l'intérêt du goût et le respect que l'on doit à la vérité ne permettent pas d'y comprendre celui-ci. Indépendamment du vice de la composition, la touche en est molle et le dessin lourd.

Ce tableau sort de Turin. Les itinéraires ou *guides* de cette ville l'at-

tribuent à l'Albane. S'il est vrai, loin d'ajouter à sa réputation, il lui nuirait, si l'on prétendait le compter pour quelque chose dans les titres à la gloire de l'un des plus grands peintres de l'école de Bologne.

PLANCHE IV.

POELEMBURG (CORNEILLE).

DES BAIGNEUSES, *peint sur bois; hauteur seize centimètres ou six pouces; largeur vingt-cinq centimètres ou neuf pouces six lignes*

NOUS avons déjà publié plusieurs tableaux de ce peintre charmant. Nous ne répéterons point ici les justes éloges que nous avons données à ces aimables productions. On retrouve dans celui-ci toute la délicatesse de son talent, et peut-être même est-il d'un effet plus piquant encore.

PLANCHE V.

DICK (ANTOINE VAN-).

PORTRAIT DU CARDINAL BENTIVOGLIO, *peint sur toile; hauteur deux mètres ou six pieds; largeur un mètre quarante-six centimètres ou quatre pieds trois pouces.*

GUI BENTIVOGLIO vit le jour à Ferrare en 1579. Son père Cornellio Bentivoglio était issu de cette célèbre famille des Bentivoglio que Bologne avait plus d'une fois placée à la tête de son gouvernement, et que Jules II avait dépouillée et bannie de ses Etats avec une barbarie dont les détails honorent peu la mémoire de ce pontife guerrier. Les débris de cette famille fugitive se dispersèrent dans l'Italie. Le père de notre cardinal s'attacha au service de la France, et y fut honoré du collier de l'ordre de Saint-Michel.

Gui étudia avec succès à l'Université de Padoue. Il y était encore, lorsqu'en 1597 Alphonse II, Duc de Ferrare, mourut. Lorsque César d'Est son cousin se présenta pour lui succéder, le pape s'y opposa. La guerre éclata. Le marquis Hyppolite Bentivoglio, frère de Gui, accepta le commandement des troupes de César, et cette condescendance lui aliéna le cœur du cardinal Aldobrandin, neveu et général du pape Clément VIII. Gui, quoique bien jeune encore, mais déjà doué des talens du négociateur, se rendit auprès d'Aldobrandin, l'entretint, le flatta, le calma, et

parvint à conclure la paix. La confiance et la faveur du pape furent le fruit de cette démarche. Il en reçut la nonciature de Flandres, et bientôt après celle de France. Paul V récompensa du chapeau de cardinal ses succès dans ces diverses missions. En quittant Paris, Louis XIII le chargea des intérêts de la France auprès de la cour de Rome. Son crédit ne fit que s'accroître sous Urbain VIII, et la thiare eût couronné la carrière de ce cardinal, politique profond, savant illustre, protecteur des lettres et des arts, si la mort ne l'eût surpris pendant la session du conclave assemblé pour donner un successeur à Urbain VIII.

Les talens militaires et administratifs n'étaient pas le seul partage de cette famille illustre. Elle produisit quelques hommes que leur amour pour les arts et les belles-lettres rendirent également célèbres. L'histoire cite spécialement avec complaisance Hercule Bentivoglio, qui naquit à Bologne en 1507, un an après que Jules II eut dépossédé sa famille. Elevé à l'école de l'infortune, il chercha dans les agrémens de l'esprit une gloire et une aisance qu'il ne lui était plus permis de trouver dans les richesses et les grandeurs. L'étude des beaux-arts orna son imagination et son entendement, comme tous les exercices de la gymnastique développèrent ses grâces personnelles. L'agrément et l'élégance de ses vers lui valurent un des premiers rangs parmi les poëtes italiens du XVI.e siècle. Sa supériorité sur divers instrumens le firent regarder comme l'un des meilleurs musiciens de son tems; et il passait alors pour n'avoir point d'égal dans l'art de l'équitation et de l'escrime. Il dut à cette réunion de talens agréables l'amitié d'Alphonse I.er, Duc de Ferrare, son oncle naturel, qui se servit avantageusement de lui dans quelques négociations. Il mourut à Venise en 1583. Ses poésies ont été imprimées à Paris en 1719.

La qualité de la toile et l'impression qui la couvre dénotent que ce fut en Italie que Van-Dick exécuta le portrait du cardinal. Il doit être cité comme l'un des ouvrages les plus capitaux de ce peintre célèbre. Il est impossible de mettre plus d'ame dans un portrait, et de mieux exprimer le caractère d'un personnage illustre. La pose de cette figure est noble et historique. C'est bien là le regard d'un homme supérieur. Que de noblesse, que de dignité dans cette tête et dans l'habitude générale de cette figure! Ce beau tableau a malheureusement souffert. L'impression a poussé en plusieurs endroits; et cet accident a fait tort à son harmonie.

Il sort de la galerie Pitti.

PLANCHE VI.

VÉNUS D'ARLES.

STATUE; ***hauteur un mètre, neuf décimètres cinq centimètres ou six pieds.***

Ainsi surnommée parce qu'elle fut découverte à Arles vers le milieu du dix-septième siècle.

On cite assez généralement cette statue pour la beauté et la grâce de la tête. Les formes cependant sont bien loin, à mon avis, de cette divinité que l'on remarque dans les deux Vénus que nous devons aux conquêtes d'Italie. Elle est d'ailleurs d'un marbre désagréable à l'œil par sa teinte cendrée, quoique rare. On le trouvait près d'Athènes, et il est connu sous le nom de marbre du mont Hymette.

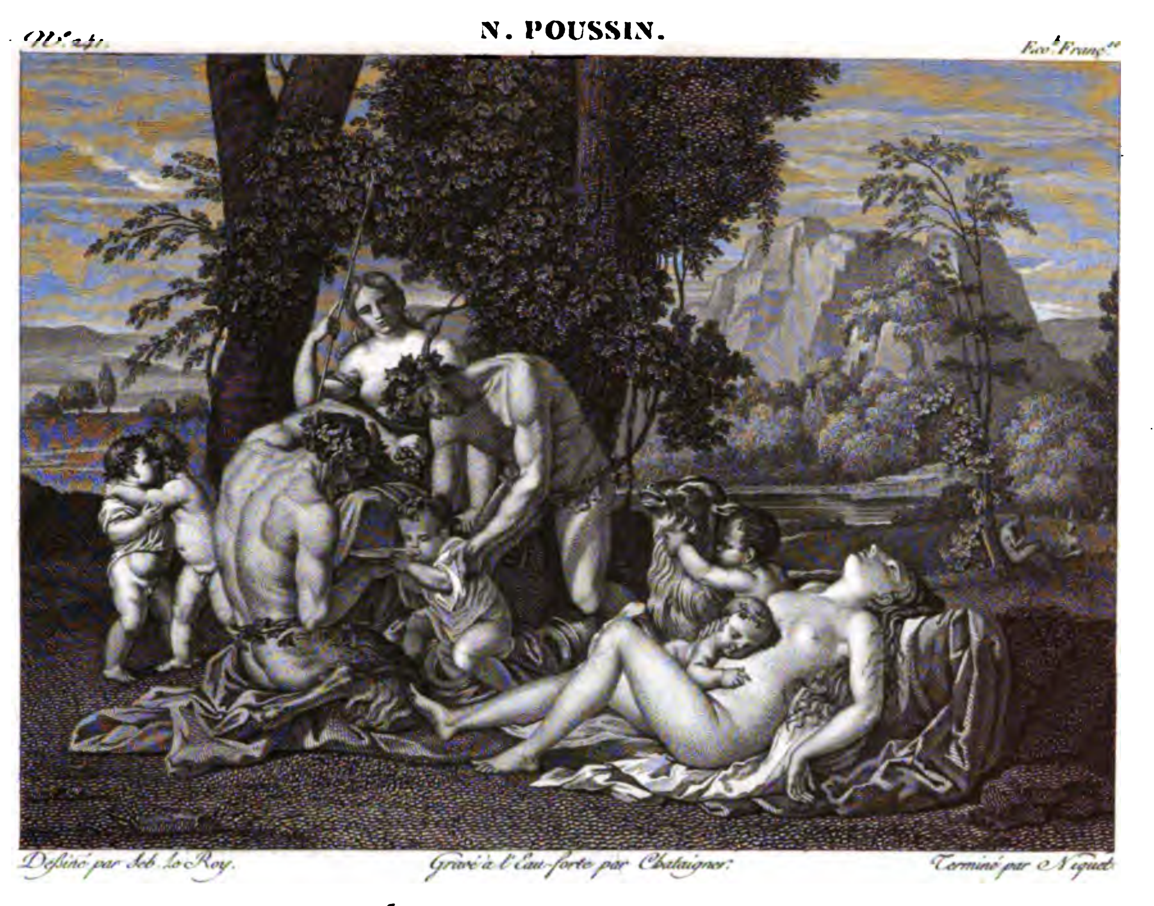
Nous citerons ici comme un chef-d'œuvre de ridicule les vers relatifs à cette statue, que l'on trouve dans un ouvrage en deux gros volumes in-4.° intitulé : *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, etc.* Ouvrage en vers français et en prose latine, composé, quant aux vers, par un M. Monicart, trésorier de France, et quant à la prose, par un M. Testu, maître-ès-arts en l'Université de Paris. Voici les vers :

Je suis une Vénus, ainsi que l'on le pense.
Et transportée ici d'Arles, ville en Provence,
Comme un ouvrage antique et rare monument :
Je me tais, car je parle ailleurs plus amplement.

Tous les vers contenus dans ces deux gros volumes in-4.° sont de cette force; et ces vers ont été composés dans le beau siècle de Louis XIV, et les arts ont enrichi le recueil de semblables poésies de cinq cents gravures plus ou moins précieuses, et ce recueil a été dédié au Roi, qui l'a accueilli; et cet ouvrage a été publié, lu, admiré, et, qui plus est, célébré dans le tems !

Cette statue a été restaurée par Girardon. Elle était à Versailles avant d'entrer au Musée Napoléon.

N.° 241. **N. POUSSIN.** Eco.le Franç.se



Dessiné par Seb. le Roy. *Gravé à l'Eau-forte par Chataigner.* *Terminé par Niquet.*

L'ÉDUCATION DE BACCHUS.

No. 242. **ANN. CARRACHE.** Exo.le Itali.ne



Des.é par Bourdon. *Grav.é à l'Eau-for.te par Lerouge.* *Ter.é par Langlois J.ne*

LE SOMMEIL DE JESUS.



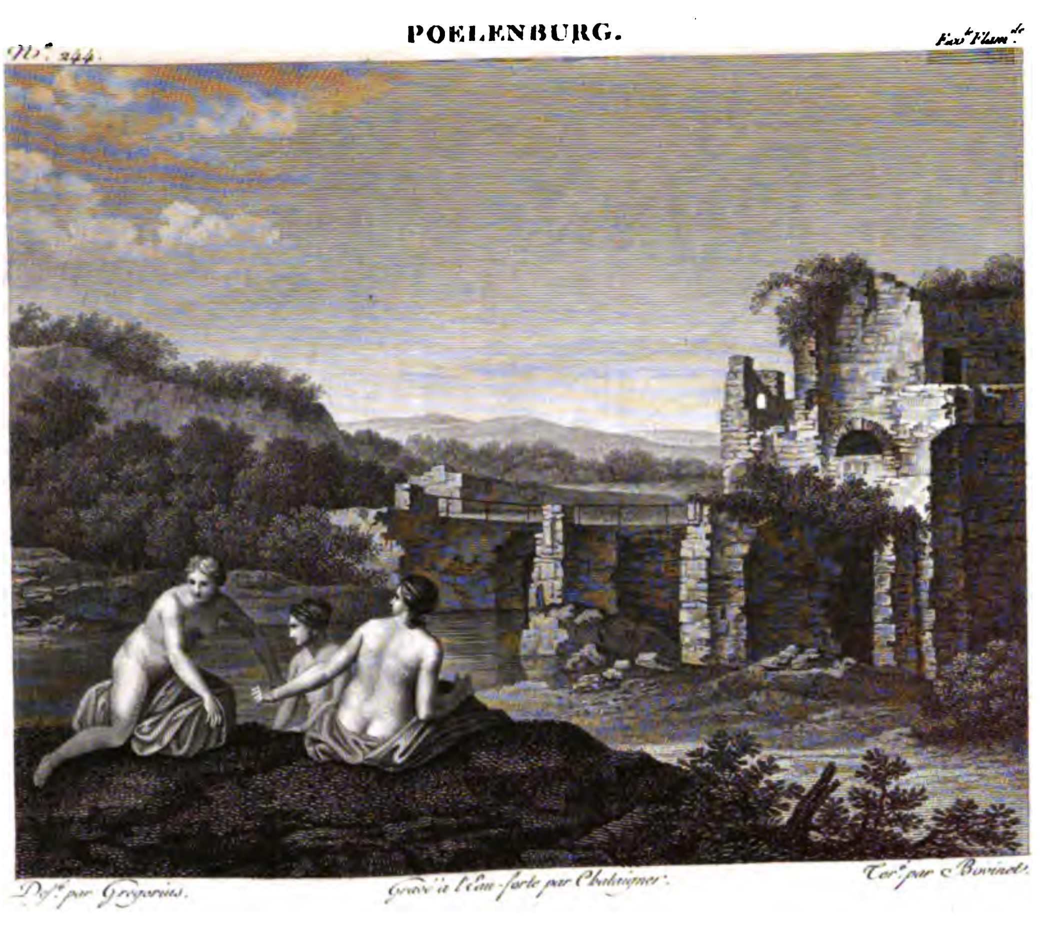
N°. 243. ALBANE. Eco.le Ital.ne



Des.é par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Lerouge. Term.é par Villerey.

ADAM ET EVE.

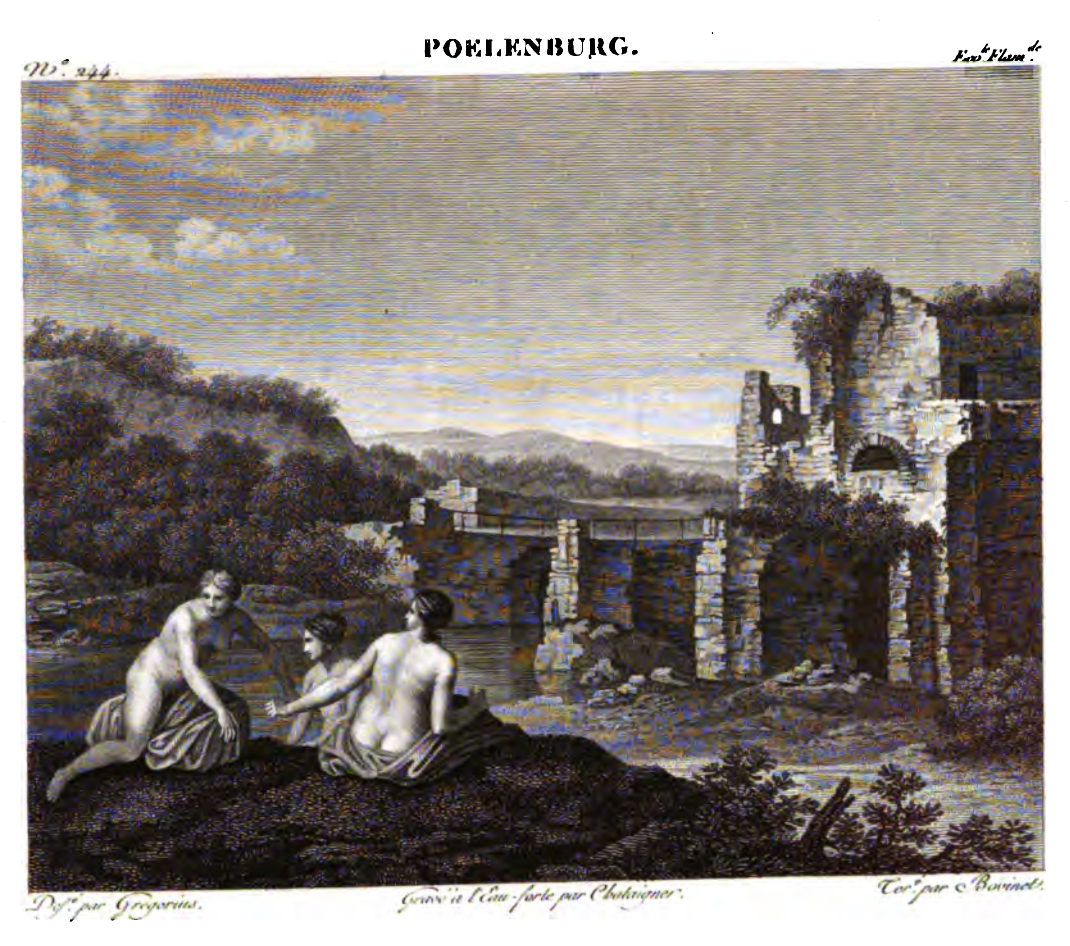
No. 244. **POELENBURG.** Éc. Flam.



Dess. par Gregorius. Gravé à l'eau-forte par Chataigner. Ter. par Bovinet.

LES BAIGNEUSES.

No. 244. POELENBURG. Ecole Flam.de



Dess.e par Gregorius. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.e par Bovinet.

LES BAIGNEUSES.





Dessiné par Chasselat père. Gravé par Masquelier fils.

LE CARDINAL BENTIVOGLIO.



Dessiné par Vauthier. *Gravé par Pigéot.*

VENUS.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

PAUL VÉRONÈSE (PAOLO CALIARI, dit), né à Venise en 1532, mort en 1588.

LE REPAS CHEZ LÉVI, *peint sur toile; hauteur six mètres ou dix-sept pieds six pouces; largeur quatorze mètres ou quarante-deux pieds.*

Des quatre tableaux représentant des festins ou banquets, que Paul Véronèse exécuta à Venise, celui que nous allons décrire est le plus grand. Il le peignit en 1573 pour l'Eglise de S. Jean et S. Paul, en remplacement d'une Cène peinte par le Titien qu'un incendie avait dévorée. Un Frère quêteur, nommé Andrea de Buoni, ami des arts, et jaloux qu'une semblable perte fût réparée, s'adressa à Paul Véronèse, et ne put lui offrir qu'une somme médiocre qu'il avait économisée sur les aumônes qu'il avait reçues. Certes un semblable salaire était bien loin d'approcher de celui qu'exigeait une aussi vaste entreprise, et des hommes d'un talent et d'une réputation moindres ne s'en fussent pas contentés alors, et s'en contenteraient encore moins aujourd'hui. Paul Véronèse fut plus généreux, et vaincu par les supplications du pauvre Frère quêteur, il se chargea de cet ouvrage, et sacrifia à l'amour de la gloire un tems que beaucoup d'autres n'accordent qu'au sentiment de l'intérêt.

Il a représenté le repas que le publicain Lévi donna au Christ, ainsi que le rapporte l'Evangile selon S. Luc, chapitre V. La table du banquet

est placée sous un portique percé de trois arcades à plein cintre, au travers desquelles on aperçoit en perspective des palais somptueux et de riches fabriques. Le Sauveur du monde, assis au milieu de la table, faisant face au spectateur, cause avec S. Pierre et S. Jean placés à ses côtés. Derrière lui, un des échansons du publicain tient une coupe, et se dispose à lui présenter à boire. Sur le devant et presqu'en face de Jésus, est placé le maître de la maison, remarquable par la richesse de ses habits et l'éclat de la pourpre dont il est couvert. Les extrémités de la table qui se prolonge sous la galerie, s'aperçoivent par les deux arcades latérales, et sont occupées par le reste des convives. Aux deux bouts du tableau et sur le premier plan. deux rampes en balustrades et uniformes pour l'architecture, indiquent les escaliers qui conduisent aux étages inférieurs du palais, et sont remplis de valets qui montent et descendent suivant que le service l'exige. L'un deux tient un verre, et paraît déjà pris de vin, épisode ingénieux dont le peintre s'ert servi pour rappeler le désordre qu'entraînent ordinairement à leur suite les fêtes données par l'opulence.

Il est présumable que lorsque Paul Véronèse eut esquissé sa composition, il s'aperçut que quelque belle que fût l'ordonnance de la galerie qu'il avait choisie pour le lieu de la scène., les pilastres des arcades couperaient nécessairement l'action, et que ce serait un défaut que la plus indulgente critique ne pardonnerait pas. Il se détermina donc, pour lier toutes lés parties entr'elles, à placer en avant de ces pilastres, d'un côté, un maître des cérémonies richement vêtu, et donnant des ordres à des domestiques occupés autour d'un buffet, et de l'autre, un maître-d'hôtel bien gras, bien pesant, bien ventru : et, par un trait d'esprit, tout à-la-fois bouffon et satyrique, pour mieux indiquer les fonctions de cet homme, il lui a donné la figure connue de Vitellius. On veut que l'un des convives que l'on aperçoit tenant une fourchette et un couteau, soit le portrait du Religieux qui fit faire le tableau.

Si ce tableau est étonnant par sa proportion colossale, il l'est plus encore par le sentiment, l'esprit et l'expression des figures. Elles ont en général de la vie, du mouvement, de l'action; plusieurs d'entre elles ont de la dignité et de la noblesse; telle est celle du Christ, celle de l'Architriclin surtout. On y admire comme un chef-d'œuvre de naïveté un africain, dont le rire est d'une vérité peu commune. Mais s'il s'agissait de relever les anachronismes, les amis de l'exactitude dans la peinture historique des

mœurs et des costumes, auraient de nombreux reproches à faire à cet ouvrage. Ces habits sont étrangers aux anciens usages de l'Orient. Les toques de ces espèces d'huissiers ou gardes sont espagnoles, et leurs piques sont des hallebardes ou pertuisanes suisses. Nul des peuples de l'Orient, à cette époque, ne mangeait assis. Ces nains sont un luxe qu'inventèrent les siècles d'ignorance, qui disparut à mesure que les lumières se répandirent, dont le cour de Lunéville offrit le dernier exemple, et celle d'Héliogabale le premier, et qu'on ne connaissait point dans le siècle du Christ, si voisin encore des beaux jours d'Auguste. Ces palais même, quelque noble qu'en soit l'architecture, ne sont point d'un style historique. Ces sortes de constructions pyramidales, telle que celle que l'on aperçoit dans le fond, n'étaient point usitées chez les anciens. Mais que de beautés compensent ces défauts, ou même les font oublier!

Paul Véronèse fut l'un des plus grands coloristes de l'Ecole vénitienne. Malheusement ici les fonds et les ciels ont poussé, et cet accident nuit maintenant à l'harmonie générale.

L'auteur d'un ouvrage très-estimable (le *Manuel du Muséum*), semble tourner en ridicule le soin que le Ridolfi a pris de nous transmettre le nom du moine qui fit faire ce tableau. Qu'il me soit permis d'émettre une opinion toute contraire. S'il ne s'agit que de l'individu, pourquoi ne pas honorer la mémoire d'un homme d'un état et d'une condition obscurs, qui sacrifie les misérables fruits des aumônes qu'il a reçues, pour enrichir sa patrie d'un chef-d'œuvre de plus? Jouir du bienfait, et mépriser assez la main dont on le tient pour la laisser dans l'oubli, n'est-ce pas injustice, n'est-ce pas ingratitude? Mais s'il s'agit de l'intérêt général des arts, un tel principe, s'il était réduit en pratique, serait bien plus funeste encore. Loin de taire les noms des fondateurs des monumens, attachons-nous au contraire à les présenter sans cesse à l'estime publique. Eveillons ainsi l'amour-propre. Que l'homme, étranger par son éducation, son état, ses emplois, à la culture des arts, apprenne qu'il lui reste encore des moyens de s'illustrer dans cette partie; qu'il conçoive le noble orgueil de faire exécuter ce qu'il ne pourrait exécuter lui-même; qu'il soit animé par cette honorable pensée, que la reconnaissance publique lui tiendra compte de cet effort, que rien ne pourra rompre l'alliance qu'il aura faite avec les talens, et que son nom, sous leur égide, passera à la postérité. Ainsi

les ressources de la fortune, et le superflu de l'opulence tourneront au profit de l'industrie, à l'encouragement des arts, et à l'illustration de la patrie.

PLANCHE II.

CARAVAGE (École de MICHEL-ANGE AMERIGI, dit le).

UN CONCERT, *peint sur toile; hauteur trois mètres trente-deux centimètres ou quatre pieds; largeur trois mètres huit centimètres ou six pieds cinq pouces.*

CETTE scène est faite pour rappeler à toutes les personnes qui ont visité l'Italie, ces espèces de rassemblemens que la fin du jour civil, invariablement fixée dans ces contrées au coucher du soleil, y ramène constamment. Dès que la cloche annonce la première heure de la nuit, l'on voit sortir de la plupart des maisons des personnes de tout âge qui, se réunissant dévotement devant l'image de la Vierge dont toutes les façades des habitations, soit extérieures, soit intérieures, sont décorées, lui adressent des cantiques plus ou moins harmonieux, selon le talent des chanteurs. Cet usage est si généralement répandu en Italie, que cette époque de la journée, ou pour mieux dire l'instant qui marque le passage du jour de vingt-quatre heures à celui qui lui succède, n'y est connu que sous le nom d'*Ave Maria.*

La religion a souvent profité du goût des italiens pour la musique, et s'en est utilement servie pour leur inspirer des sentimens de piété. S. Philippe de Néri avait institué des Conférences spirituelles, et pour accroître le nombre des auditeurs, il avait voulu que des concerts remplissent les intervalles que les orateurs étaient obligés d'accorder au repos. Les paroles chantées dans ces concerts avaient toujours pour objet le culte de la Vierge Marie.

C'est une de ces pieuses et musicales réunions de la fin du jour que l'artiste a représentée dans ce tableau. C'est un *Ave Maria* qu'exécutent ces musiciens. Les plus jeunes chantent devant un lutrin ou pupître portatif; les plus âgés les accompagnent sur divers instrumens.

Les connaisseurs ne sont point d'accord sur le véritable auteur de ce tableau. Quelques-uns l'attribuent à Michel-Ange de Caravage, et se fondent sur ce qu'il réunit les principales qualités qui distinguent

le talent de ce grand peintre, c'est-à-dire cet effet pittoresque, cette couleur, cette fermeté d'exécution qu'il possédait éminemment; quelques autres trouvent que ces personnages ont une naïveté, une sorte de bonhommie que l'on ne rencontre jamais dans les ouvrages de ce maître célèbre. On pourrait toutefois opposer à ceux-ci, qu'ici ce sont indubitablement des portraits, et qu'en conséquence le Caravage a dû nécessairement s'asservir à peindre la nature telle qu'il la voyait.

Quoiqu'il en soit, et sans nous permettre de résoudre ce qui, selon toute apparence, sera long-tems en question, nous dirons que ce tableau mérite à juste titre une place distinguée dans le Musée Napoléon, et que l'intérêt de l'art nous imposait le devoir de le publier dans notre ouvrage.

PLANCHE III.

PANNINI (Gio. Paolo.)

RUINES DE L'ANTIQUE ROME, *peint sur toile; hauteur soixante-douze centimètres ou vingt-sept pouces; largeur deux mètres cinq centimètres ou six pieds quatre pouces.*

Une pensée morale a présidé à la composition de ce tableau. Un Sage, assis sur une pierre et adossé contre les colonnes d'un portique ruiné, entretient quelques hommes dont il est entouré, de la vanité des grandeurs humaines. Que sont devenus ces superbes palais où l'orgueil siégeait au sein de la mollesse, dont la magnificence coûta tant de sueurs et de crimes peut-être, dont la hardiesse et la solidité semblaient défier les âges? Les siècles les ont cachés sous l'herbe. Quels trésors triomphent des injures du tems? N'a-t-il pas mutilé cette statue de l'Abondance? Ces Dieux même, frivoles enfans de l'imagination et de la main des homms, ces Dieux que le plus grand des Romains, que l'ami d'Auguste, que le vertueux Agrippa avait rassemblés dans ce Panthéon, nont-ils pas subi l'outrage des années? Que reste-t-il de ces divinités? d'informes débris dont la poussière pèse sur les tombeaux de l'homme. Tout périt, semble-t-il leur dire, tout périt, fors la vérité et la vertu.

Ce tableau est d'une exécution facile, mais d'une touche un peu trop molle. La perspective en est bien entendue, et le choix des fabri-

ques est heureux. On remarque que les figures, par leurs proportions, ne sont pas parfaitement en harmonie avec celles des fabriques. Les ombres ne sont pas exemptes de ce ton rougeâtre dont Pannini s'était fait un système pour éviter la dureté de celles de Viviani. Le paysage est gracieux, mais il manque peut-être de la couleur locale.

Il est ainsi signé : J. P. P. *Romæ*. 1743.

PLÁNCHE IV.

LORRAIN (Claude Gelée, dit le), né prés de Toul en 1600, mort à Rome en 1682.

UN PAYSAGE, *peint sur toile; hauteur cinquante centimètres ou dix-neuf pouces; largeur soixante-neuf centimètres ou vingt-six pouces.*

Ce paysage représente une contrée coupée par des côteaux et extrêmement boisée; un fleuve l'arrose. La lumière horizontale du soleil annonce que le jour penche vers son déclin. Sur le devant, une jeune villageoise conduit des bestiaux. Ils vont traverser la forêt, et leur marche assez rapide indique que l'étable les rappelle. Dans le fond, on aperçoit une porte gothique, misérable et unique débris de quelque vieux monument.

La description de quelques autres tableaux de Claude Lorrain, que la suite de notre ouvrage amènera nécessairement, nous fournira plus d'une occasion de parler des talens de ce célèbre peintre de paysage dont la France s'honore; et pour les faire connaître à nos lecteurs, nous choisirons de préférence celles de ses compositions où son génie déploya toutes ses richesses. Nous n'indiquons celle-ci que comme un ouvrage recommandable de cet artiste, mais qui malheureusement ayant un peu poussé *au noir*, a perdu de son hamonie première, et ne permet pas par conséquent de porter un jugement certain sur l'habileté de la main à qui on le doit.

Il vient de l'ancienne collection des Rois de France.

PLANCHE V.

JULES ROMAIN (GIULIO PIPPI, dit)

PORTRAIT DE JULES ROMAIN, *peint sur bois; hauteur cinquante-six centimètres ou vingt-un pouces; largeur quarante centimètres ou quinze pouces.*

Ce célèbre artiste a dans ce portrait transmis ses propres traits à la postérité; ainsi cet ouvrage présente à l'amateur le double intérêt et d'admirer dans l'exécution les talens de l'un des plus grands peintres de l'Italie, et d'étudier la figure de l'homme de génie à qui l'art a de si grandes obligations. Ce portrait est en effet fort beau. Jules Romain, habillé en noir, est ici représenté avec les cheveux courts et la barbe longue. C'était son usage, et en général le costume de son tems. Sa physionomie est heureuse, il y règne de la noblesse et de la fierté, mais tempérées par une nuance de bonhommie; l'œil est perçant et animé, le regard est fin et spirituel. Cette bouche devait être agréable quand le sourire l'entr'ouvrait. On retrouve dans ce beau portrait cette correction de dessin et cette fermeté d'exécution familières à ce grand homme.

Jules Romain fut élève de Raphaël, et son nom se trouve toujours à la tête de cette liste d'hommes fameux que forma cette illustre Ecole. Il imita son maître bien plus dans les compositions où la vigueur de l'expression, l'héroïsme des personnages, et la force des caractères sont indispensables, que dans celles que réclament la grâce et la délicatesse. Grand dessinateur, dit l'abbé Lanzi, et digne rival de Michel-Ange, il maîtrisait pour ainsi dire la charpente du corps humain, la tournait, l'agençait à son gré, et peut-être peut-on lui reprocher que son penchant à la prononcer trop fortement l'a fait tomber quelquefois dans l'exagération des mouvemens. Les triomphes, les batailles furent ses compositions favorites, et il y déployait autant de génie que d'érudition. Vasari admire plus son crayon que son pinceau, c'est-à-dire le premier jet de ses pensées que l'exécution, et il lui semble que cette flamme divine dont toutes ses créations sont embrasées, se refroidit à mesure qu'il les soumet aux procédés de l'art. Quelques-uns lui repro-

chent d'avoir donné à ses têtes des formes trop carrées, et l'opinion générale veut que ses demi-teintes soient trop noires. Le célèbre Poussin a pris à cet égard sa défense, et prenant pour exemple sa *Bataille du grand Constantin*, déclare qu'à son avis cette espèce d'âpreté de coloris convient à la fierté de semblables sujets. Mantoue possède ses plus grands et plus beaux ouvrages. Ses tableaux de chevalet sont rares, et la vérité veut que l'on en félicite les bonnes mœurs, puisque malheureusement la plupart sont licencieux. Personne n'ignore les chagrins que lui suscitèrent ses liaisons avec le trop fameux Arétin.

PLANCHE VI.

ESCULAPE ET TÉLESPHORE, GROUPE; *hauteur soixante-neuf centimètres ou vingt-six pouces.*

LE serpent et le bâton ou massue, attributs ordinaires d'Esculape, ne permettent pas de douter que ce ne soit ici la statue du dieu d'Epidaure. Il est barbu, quoiqu'il ne soit pas sans exemple qu'il ait été représenté imberbe. Il a la poitrine et le bras droit nus. Le reste du corps est enveloppé d'une belle et large draperie, qui, négligemment jetée sur l'épaule, dérobe entièrement le bras gauche à la vue. La petite figure que l'on voit à ses côtés est celle de Télesphore. Ce Télesphore fut un médecin celèbre, à qui l'on attribuait non-seulement l'art de guérir, mais encore le talent de prédire. Son véritable nom fut Evémérion. Pergame donna l'exemple de lui rendre les honneurs divins, et l'on voulut qu'il présidât à la convalescence. Il est ordinairement représenté tel qu'on le voit ici, c'est-à-dire sous la figure d'un enfant, pour indiquer peut-être que dans la convalescence on renaît à la vie. Le manteau qu'on lui donne communément est de mauvais goût, mais il est, dit-on, l'emblême des soins qu'exige le retour à la santé. (V. Dre. de Noël.)

Ce joli groupe vient du château de Richelieu. La restauration des deux têtes est due au sculpteur Lange.

Nº. 247.

P. VERONESE.

Ecole Itali.ne



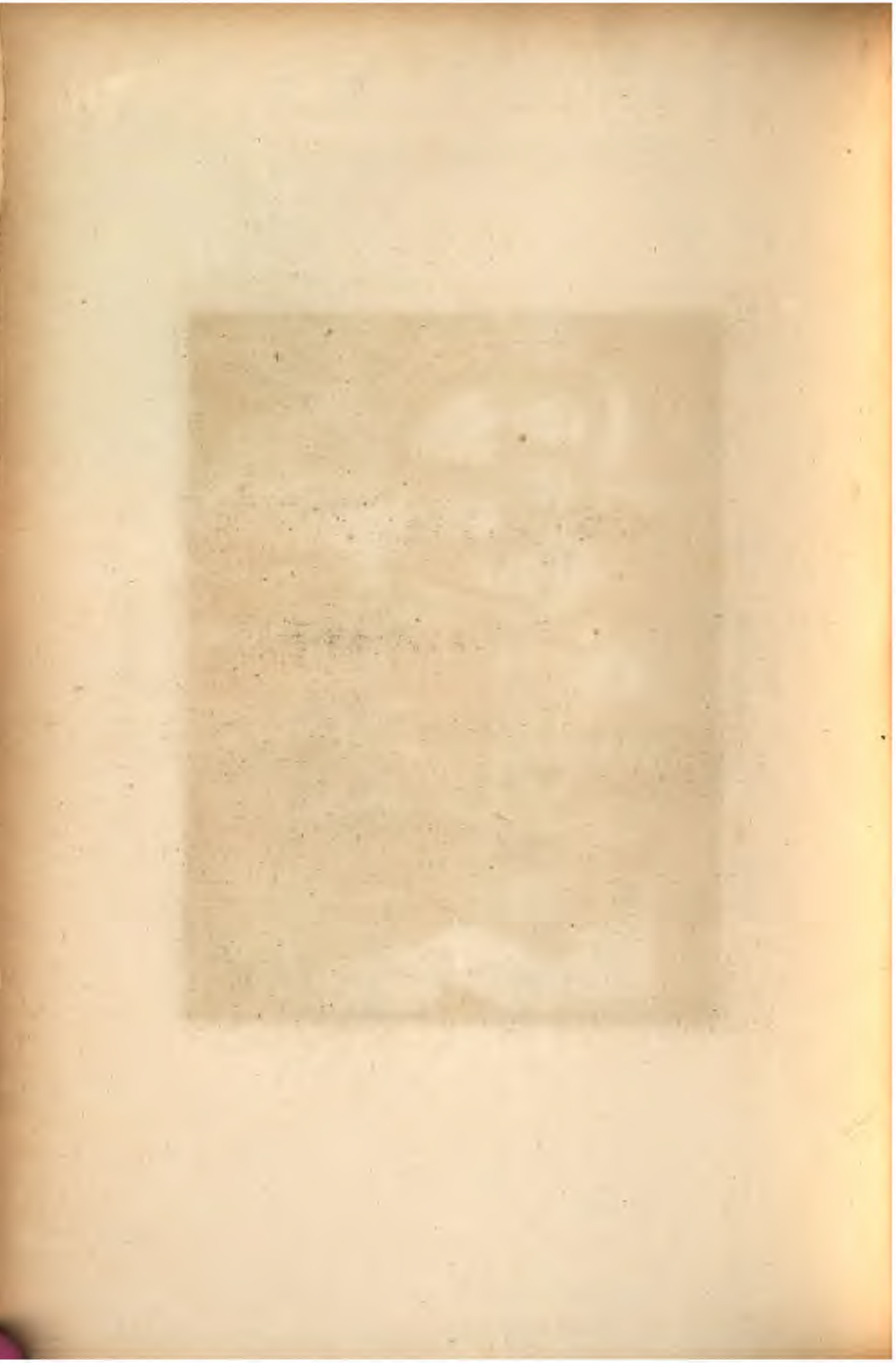
Dessiné par Desfresne. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Niquet.

REPAS CHEZ LÉVI.

N.° 248. **CARAVAGE.** Eco.le Ital.ne

Dess.é par Odevar. Gravé à l'Eau-forte par Lerouge. Ter.é par Dambrun.

UN CONCERT.



N.° 249. **PANINI.** Eco.le Ital.ne



Dess.é par Grégorius. Gra.é à l'eau-forte par Chataigner. Term.é par Bovinet.

RUINES DE L'ANTIQUE ROME.

N.° 250. C. LORRAIN. Eco.le Franç.se

Dessiné par Grégorius. Gra.vé à l'Eau-for.te et au Burin par Pillement.

PAYSAGE.

N°. 221. JULES ROMAIN. Ecole Italie.



Dessiné et gravé par Boutrois.

PORTRAIT DE JULES ROMAIN.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Mougeot.

ESCULAPE ET TELESPHORE.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-TROISIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE SUEUR (EUSTACHE).

LA MORT DE S. BRUNO, *peint sur bois et transporté sur toile en 1782 : hauteur un mètre soixante-dix centimètres, ou six pieds; largeur un mètre vingt-quatre centimètres, ou quatre pieds.*

Nous avons déjà fait connaître à nos lecteurs quelques-uns des tableaux dont se compose cette belle suite que Le Sueur exécuta pour les Chartreux de Paris, et qui maintenant exposée dans l'une des galeries du palais du Sénat-Conservateur, atteste aux yeux des étrangers la gloire de l'Ecole française.

Voici le jugement que porte sur Le Sueur André Félibien, qu'il ne faut pas confondre avec son fils, qui dans le siècle dernier a également écrit sur les arts « Un homme véritablement né pour la peinture, dit-il, se forme toujours la même idée de beauté que celle qu'ont eu de tout tems les plus » grands personnages. Cela se voit dans les tableaux de Le Sueur, qui, sans » avoir été à Rome, a fait dire qu'il a été un peintre presque achevé, » et dont les ouvrages approchent de bien près de la perfection, etc..... » C'est, ajoute Félibien, c'est dans les tableaux qu'il a peints à Paris, » dans le cloître des Chartreux, qu'on voit des ordonnances et des » expressions nobles et naturelles. Le raisonnement y paraît juste et » élevé; rien n'est plus élégant que la disposition de toutes les figures; » leurs attitudes et leurs actions sont simples et aisées, et il y a de la » vie, de la dignité et de la grâce ».

Nul de ces tableaux ne justifie plus complétement cet éloge, que celui dont il est question ici. S. Bruno, entouré de ces disciples qu'il vient d'encourager à persévérer dans les devoirs austères qu'ils ont embrassés, S. Bruno, dis-je, exhale le dernier soupir d'une vie consumée dans la prière, les veilles, les macérations et la pénitence. La scène se passe dans une salle du monastère de S. Etienne en Calabre, que ce pieux fondateur tenait de la munificence du comte Roger, Prince de Sicile.

Revêtu des habits de son Ordre, le Saint est étendu sur un châlit de bois. Ses mains sont croisées sur sa poitrine. Sa tête, décharnée par la maladie, et décolorée par l'approche de la mort, repose sur un oreiller. Ses yeux sont fermés, mais les souffrances de l'agonie n'altèrent point ses traits; une sainte confiance est empreinte sur sa figure; c'est la mort du juste que l'œil regarde sans répugnance et sans effroi. Un cierge brûle à sa droite; à sa gauche, un Religieux, le dernier confident sans doute de ses plus secrètes pensées, le dernier témoin de ses vertus intérieures, le dernier dont la voix consolante l'aura soutenu dans ce moment suprême, un crucifix à la main, semble annoncer aux spectateurs que c'en est fait, et que déjà leur Père jouit des récompenses éternelles; mais tout entiers à leur douleur, ils ne s'occupent que de leur perte, et leur attention ne peut être distraite de cet objet de leur amour que leurs regards fixent pour la dernière fois. Avec quelle extrême habileté le peintre a varié l'expression de cette douleur! avec quel art il a tracé le caractère de chacun de ces Religieux dans les mouvemens que leur inspirent leurs regrets! Reconnaissez-vous l'enthousiasme ordinaire à la jeunesse dans la pieuse et brûlante inquiétude de ce jeune homme qui, l'œil fixé sur cette bouche que la mort a pour jamais fermée, semble l'écouter encore? Combien la longue habitude de la soumission claustrale se peint dans le dernier hommage que rend à son Supérieur celui dont les lèvres pressent ce pied déjà glacé par le trépas! Quelle admirable abnégation de soi-même dans ce Religieux prosterné la face contre terre, qui, pour ainsi dire étranger à tout ce qui se passe autour de lui, semble accepter ce terrible évènement comme un châtiment mérité par ses propres fautes! Quelle ardeur dans la prière de son voisin! quelle componction dans celle du Religieux à genoux au pied du lit, et dont la tête est cachée sous son vêtement! Quelle touchante tendresse dans le mouvement naïf de celui que l'on aperçoit dans le fond, les mains jointes et

les larmes dans les yeux; mais surtout quel sentiment de méditation profonde dans toute l'habitude de ce Chartreux qui, debout, immobile, les mains croisées et pendantes, contemple la destruction de la matière! quelle gravité! quelle dignité! quel retour sur lui-même! Il semble se dire : *Cras mihi*.

Dans ce chef-d'œuvre de la peinture, rien de contraint, rien d'outré, rien d'inutile. C'est la nature, c'est la vérité, c'est le sentiment; le cœur, et non l'esprit, a composé ce tableau. Ici, point d'accessoires déplacés; un livre, une clepsydre, une tête de mort, un cierge, un bénitier; tout est simple, tout est convenable, tout est nécessaire. Qu'après avoir admiré dans cette belle composition tout ce qui se rapporte à l'intelligence, l'on daigne examiner l'exécution, l'on reconnaîtra qu'elle a parfaitement secondé le génie. Que d'habileté dans l'art de grouper! que d'aisance dans ces vêtemens! avec quelle science le peintre en a sauvé la monotone répétition! quelle harmonie dans les mouvemens! quelle savante distribution de lumière!

La peinture est un art vraiment sublime, quand elle exprime avec autant de précision, de force et d'éloquence; et lorsque son langage muet instruit aussi puissamment les hommes au respect qu'ils doivent à la vertu. Nul peintre en France, et je pourrais dire même en Europe, n'a mieux que Le Sueur traité cette partie de la peinture que l'on pourrait désigner par le titre d'instructive. J'excepte toutefois le Poussin, qui poussa cette science à un degré plus éminent encore peut-être. Quoi qu'il en soit, il ne m'appartient pas de marquer les rangs entre deux hommes aussi justement célèbres; je ne ferai que répéter ici à l'égard de Le Sueur, ce dont tout le monde convient, c'est qu'il est bien rare que l'on compose avec plus de noblesse, que l'on raisonne un sujet avec plus de sagesse, que l'on exprime avec plus de bienséance, et que l'on exécute avec plus d'habileté. Le Sueur sera l'honneur de l'Ecole française aussi long-tems que les productions de l'art seront jugées par des ames sensibles, des esprits élevés, et des cœurs amis de la vertu.

Ce tableau peut-être considéré comme le dénouement du poëme religieux, que la France doit à Le Sueur. Il est le vingt-unième de cette suite, et se voit, comme je l'ai déjà dit, dans les galeries du palais Sénatorial.

PLANCHE II.

ALBANE (FRANCESCO ALBANI, dit l')

L'APPARITION DE JÉSUS-CHRIST A MADELEINE; *peint sur cuivre; hauteur dix-neuf centimètres ou sept pouces; largeur treize centimètres ou cinq pouces.*

Le Christ est représenté debout. Il tient une bèche à la main. La Madeleine est à genoux. Pénétrée d'une sainte et tendre émotion, elle doute si ses yeux ne l'abusent pas; elle fait un geste pour s'assurer si ce n'est point illusion, et si l'objet qu'elle voit est véritablement l'objet de son amour. Le Christ se recule, et ce mouvement est motivé par ces paroles de l'Écriture : *Noli ne tangere*, ne me touchez pas, car je ne suis pas encore monté vers mon père. Dans le fond, on aperçoit deux anges assis sur le sépulcre.

Ce petit tableau est d'une couleur agréable et d'une exécution précieuse. Il sort de l'ancienne collection des rois de France.

PLANCHE III.

RAPHAEL.

LA FOI ET DEUX GÉNIES; *peint sur bois; houteur vingt-un centimètres ou huit pouces; largeur cinquante-quatre centimètres ou un pieds huit pouces six lignes.*

Ce tableau complète les trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité, que Raphaël exécuta dans un même tableau pour l'église de *San Francesco* à Pérouse. On se rappelle sans doute que nous en avons publié les deux premières parties, c'est-à-dire la Charité et l'Espérance dans les trente-unième et trente-cinquième livraisons de notre ouvrage. Celui-ci ne leur est point inférieur pour la grace, l'esprit et le sentiment. Il est présumable qu'il fit ce tableau à Pérouse lorsqu'il y fut appelé pour exécuter dans la même église le Christ mort que l'on porte au tombeau dont il avait fait les cartons à Florence et qui se voit à la Villa Borghèse. S'il en était ainsi, l'ouvrage qui fait le sujet de cet article, serait du nombre de ceux que l'on désigne dans les arts, comme étant du second style de Raphaël; second style, dit Lanzi, si difficile à définir.

Raphaël a représenté dans le médaillon du milieu la Foi sous la figure d'une jeune vierge. Elle tient de la main droite un des symboles du culte catholique, un calice surmonté d'une hostie, Ceci est mon Corps, ceci est mon Sang; et la main gauche appuyée sur son cœur, elle exprime par son geste et par son regard sa pieuse confiance dans la miséricorde divine : *qui credit in Domino misericordiam diligit.*

Les deux anges ou génies qui, debout et les ailes déployées, occupent les deux niches latérales, portent chacun une tablette appuyée sur leur poitrine. Sur l'une sont tracées les lettres majuscules I. H. S., et sur l'autre C. P. X. Ces sortes d'abréviations étaient usitées dans le moyen âge; celles-ci, bien que les caractères soient transposés, indiquent le nom du Fils de Dieu.

Si l'on se rappelle les deux premiers sujets que nous avons précédemment publiés, et qu'on les rapproche de celui-ci, on verra que le peintre a adopté pour tous les trois le même mode de composition; il n'a varié que dans l'expression des figures et dans les emblêmes qu'il leur a prêtées : et cependant la pénurie d'idées serait de tous les reproches le plus injuste que l'on pourrait faire à ce grand peintre.

PLANCHE IV.

POUSSIN (Nicolas).

BOOZ et RUTH; *peint sur toile; hauteur un mètre vingt-un centimètres ou trois pieds huit pouces; largeur un mètre soixante-quatre centimètres ou cinq pieds.*

Ce tableau fait partie des quatre saisons peintes par le Poussin. C'est l'été que représente celui-ci. Pour mieux indiquer cette saison, cet ingénieux artiste a choisi pour le site de son paysage une vaste plaine couverte de blés dont la moisson est commencée. Une foule de personnages anime cette scène. Ici ce sont des femmes occupées à couper le grain; là, des hommes mettent en gerbe les javelles; plus loin, des valets de ferme, suivant les usages agricoles des contrées du midi, font fouler par le pied des chevaux le grain étendu sur l'aire pour séparer le froment de la paille. Dans le fond, de riantes collines couronnées par de belles fabriques; sur le devant, un grand arbre, à l'ombre duquel une femme distribue des rafraîchissemens aux moissonneurs qu'altèrent le travail et la chaleur du jour.

Il aurait suffi à la gloire de tout autre peintre de répandre sur un pareil sujet autant de charme et de vie que l'on en remarque dans ce tableau; mais le génie du Poussin ne se renfermait pas dans ces limites vulgaires; c'était peu de plaire, il voulait encore instruire et toucher: entre ses mains un paysage devenait un tableau d'histoire; et puisant ses sujets dans les actions dont l'humanité s'honore, pour mieux disposer l'homme à les imiter, il préparait son ame à la sensibilité par le spectacle des belles scènes de la nature; c'est ainsi que cet aimable philosophe a su placer avec art ici l'épisode de Ruth, et, rapprochant la bienfaisance et l'agriculture, nous instruire à-la-fois à chérir le premier des arts et la première des vertus.

Qui ne connaît cette intéressante beauté, faible mais courageux soutien de cette veuve infortunée, de cette Noémi que le ciel, sous un climat étranger, priva de son époux et de ses deux fils? Ruth sa belle-fille, veuve et malheureuse comme elle, ne l'abandonna point dans sa vieillesse et sa misère. Elle la suivit en Judée, et vint chercher dans les champs les épis échappés aux mains du moissonneur pour soutenir les jours de sa déplorable compagne. Un garde vient de la conduire aux pieds de Booz, elle lui raconte ses infortunes, et cet homme généreux semble dire au garde :

Laissez tomber beaucoup d'épis
Pour qu'elle glane davantage.

Telle est la scène que le Poussin a placée sur le premier plan. Quel intérêt elle ajoute à ce tableau!

PLANCHE V.

SÉBASTIEN DEL PIOMBO, (SEBASTIANO VENEZIANO, dit) né à Venise en 1485, mort à Rome en 1547.

LE PORTRAIT DU SCULPTEUR BACCIO BANDINELLI, *peint sur bois; hauteur un mètre huit centimètres; largeur quatre-vingt-huit centimètres.*

Ce portrait est l'un des plus beaux que l'on connaisse dans les arts pour la vérité. La tête et les mains sont surtout admirables pour la couleur et le dessin. Baccio Bandinelli, jeune encore, est ici représenté

debout et dans son appartement, tenant une petite statue de bronze. Il est vêtu de noir.

Baccio Bandinelli, dont les talens prématurés méritèrent que Sébastien del Piombo transmît ses traits à la postérité, naquit en 1487. On voit que le peintre et le modèle étaient à-peu-près du même âge. Il était fils de Michel Agnolo di Viviano da Gaiuole, orfévre de Florence, aussi célèbre par ses grands talens que par son extrême probité, et son fidèle et constant attachement pour les Médicis, ses protecteurs. Au lieu du nom de Bartolomeo que Bandinelli avait reçu en naissant, les florentins se plurent à le nommer Baccio, suivant l'usage assez bizarre où ils étaient alors de travestir les noms. Ce nom de Baccio lui est resté. Quant au surnom de Bandinelli, il se le donna lui-même dans la suite, se prétendant descendu de la famille Bandinelli de Sienne.

Son père lui enseigna le dessin qu'il possédait parfaitement; à cette époque si brillante pour les arts, cette partie si importante était cultivée même par les simples ouvriers, dont les travaux avaient pour but l'embellissement des édifices publics. Le goût de Baccio pour la sculpture se décéla bientôt, et l'on cite comme un phénomène un colosse en neige qu'il construisit dans son enfance, et qui pendant plusieurs jours attira l'attention de tous les connaisseurs. Ce jeune homme fut placé chez Gio. Francesco Rustici, l'un des premiers sculpteurs de ce tems. Ce fut à cette école qu'il se forma, et perfectionna ce talent supérieur dont les productions ont depuis enrichi toutes les villes d'Italie. Son Hercule colossal à Florence, à Rome son Orphée qui charme Cerbère, son Mercure qui joue de la flûte, acheté en 1530 par Gio. Battista della Palla, et envoyé au Roi de France; sa belle copie du Laocoon du Belvedère, et mille autres travaux, le placèrent au premier rang parmi les artistes de son âge. Heureux si son caractère eût répondu aux qualités de son génie; mais son esprit envieux, jaloux et porté à l'épigramme, ses critiques toujours amères et toujours injustes, ses perfidies et ses délations envers ses concitoyens, son amour pour les sourdes et basses intrigues, ses expressions presque féroces, le rendirent un objet odieux à ses contemporains. Il fut cependant aimé de Léonard de Vinci et d'André del Sarto; mais il se distingua par sa haine pour Michel-Ange Buonarotti; et le crime qu'il commit en pénétrant, à la faveur d'une fausse clef, dans une salle où étaient déposés les cartons que ce grand

homme avait composés par ordre de Pietro Soderini, pour la salle du grand-conseil, et en lacérant ces cartons, le couvrit d'infamie : peu d'artistes furent plus contrariés par leurs confrères et leurs concitoyens, mais peu d'artistes aussi le méritèrent davantage : preuve éternelle que la gloire dans les arts ne fait rien pour le bonheur, si le talent n'est accompagné de la modestie, de l'impartialité, de la politesse dans les manières, et de la délicatesse dans les procédés. Cet homme si précieux aux arts et si funeste à la société, mourut à 72 ans, en travaillant à son propre tombeau, dans lequel il prétendit transporter les ossemens de son père. Il voulut se charger lui-même de cette funèbre cérémonie ; mais la douleur dont il fut frappé en touchant les dépouilles paternelles, et en scellant lui-même le marbre qui devait les renfermer, aliéna son esprit et termina ses jours.

PLANCHE VI.

APOLLON LYCÉEN — STATUE : *hauteur deux mètres un décimètre cinq centimètres, ou six pieds sept pouces six lignes.*

CETTE Statue de marbre grec est dans l'attitude du repos. Les rapports de cette figure avec celles connues d'Apollon, et sa pose à-peu-près semblable à celle de la statue de ce dieu que l'on voyait dans le lycée d'Athènes, ont déterminé les antiquaires à le nommer comme nous le nommons ici.

Le serpent dont le tronc de l'arbre est entouré, ne contredit point leur opinion ; Apollon était considéré comme l'inventeur de la médecine. Si le surnom que l'on donne ici à cette statue se tire de la protection dont ce dieu honorait le lycée d'Athènes, il faut écrire Apollon *Lycéen,* tel que nous l'écrivons ; si c'est à cause de l'oracle qu'il avait dans la Lycie, il faut écrire *Lycien.*

N.° 253. **LE SUEUR.** École Franç.se



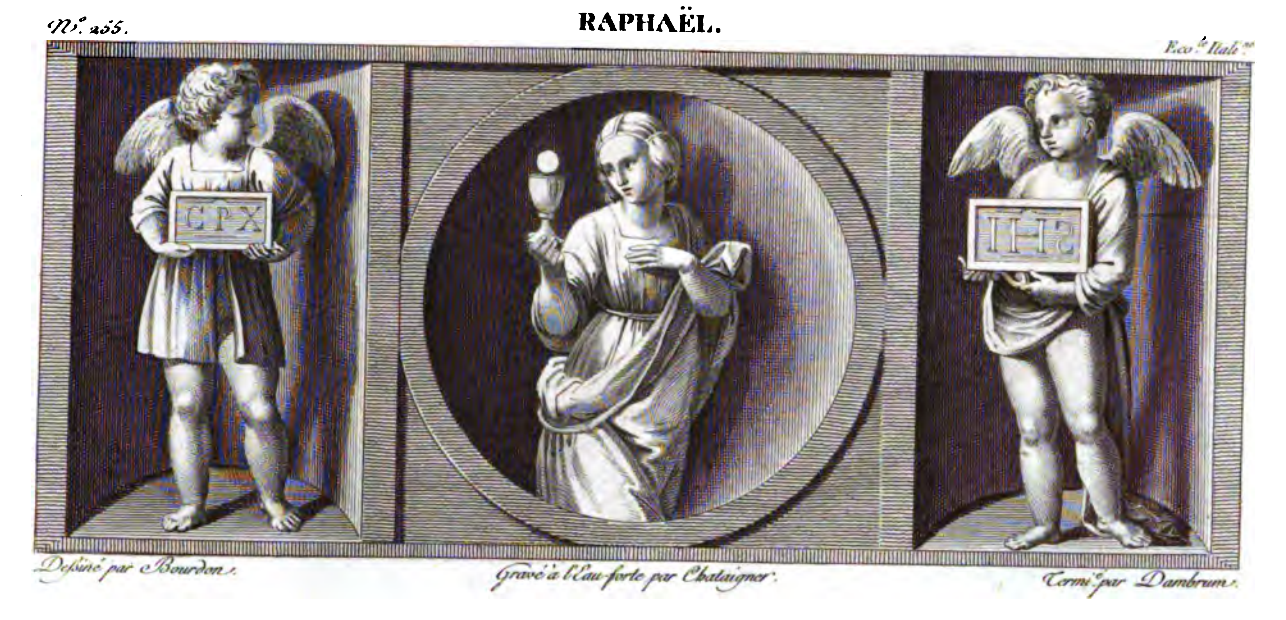
LA MORT DE S.T BRUNO.



Dessiné par Bourdon. Gravé par Villerey.

L'APPARITION DE J.C. A LA MADELEINE.

N°. 255. RAPHAËL. Eco.le Itali.ne



Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Termi.é par Dambrun.

LA FOI.

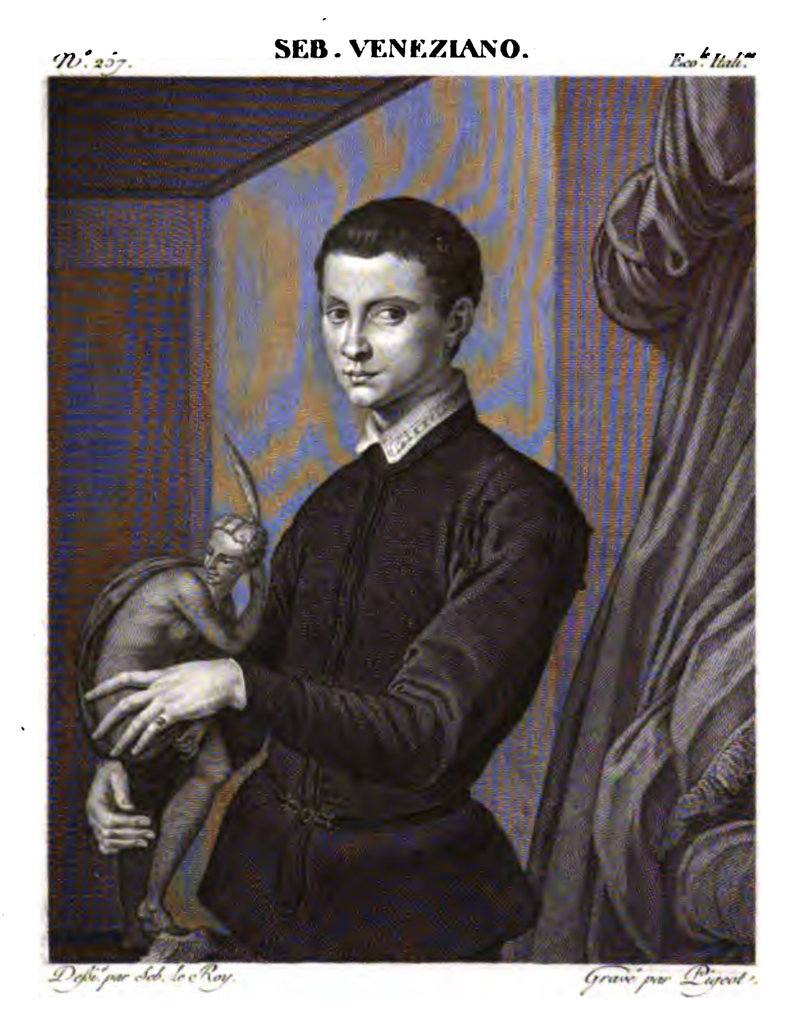
N.° 256. **N. POUSSIN.** Éco.le Franç.se



Dessiné par Seb. le Roy. *Gravé à l'Eau-forte par Chataigner.* *Term.é par Villeroy.*

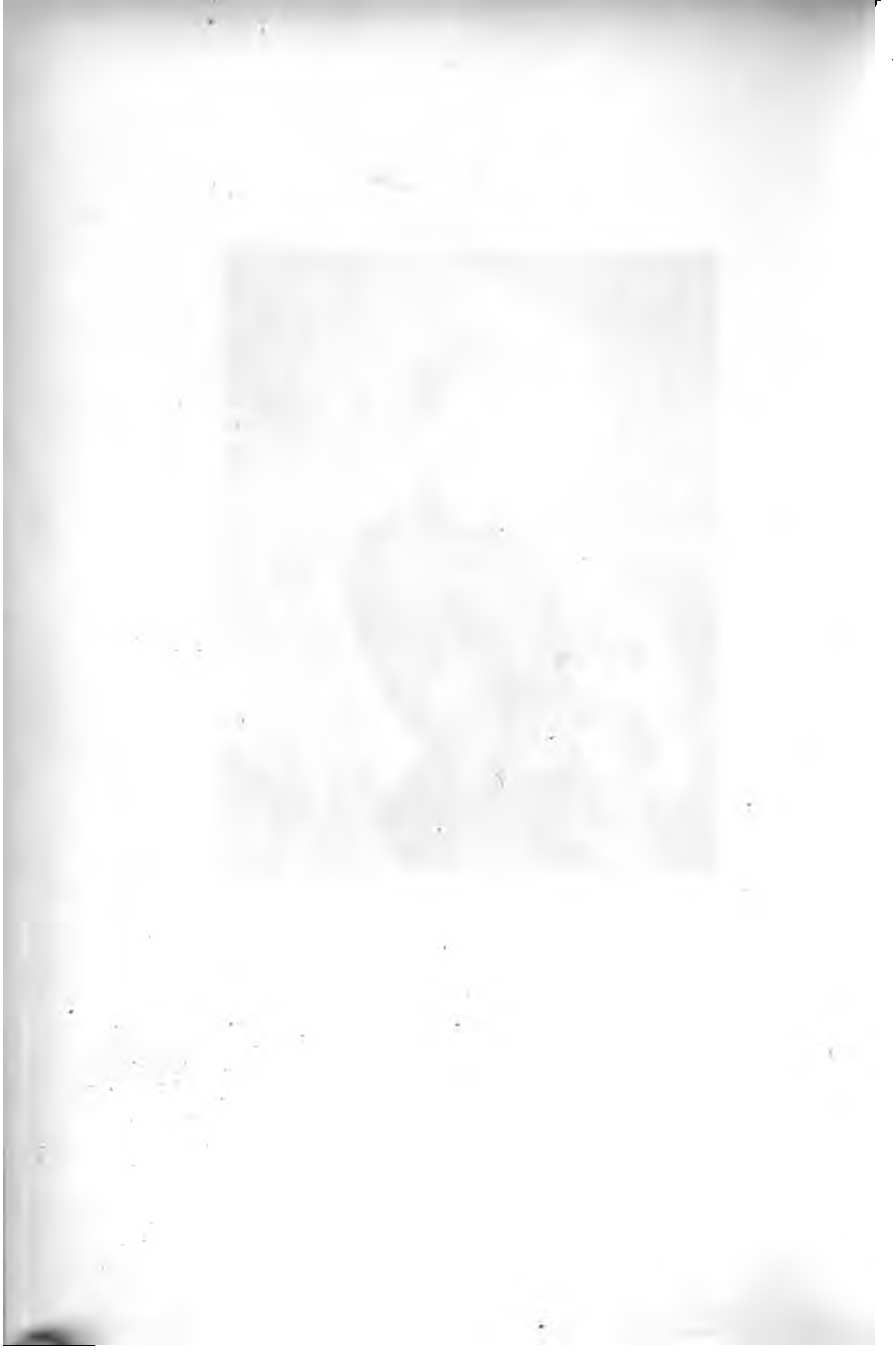
BOOZ ET RUTH.

N°. 257. **SEB. VENEZIANO.** Ecole Itali.ne



Dessiné par Seb. le Roy. Gravé par Pigeot.

BANDINELLI.





APOLLON LYCIEN.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

MARS ET VÉNUS; *peint sur toile; quatre-vingt-onze centimètres six millimètres ou deux pieds dix pouces; largeur un mètre douze centimètres neuf millimètres ou trois pieds six pouces.*

CITER un tableau du Poussin, c'est éveiller l'attention; c'est annoncer que l'on va parler d'un ouvrage bien composé, bien pensé, bien exécuté, et que la sagesse et les mœurs avoueront également; malheureusement, dans celui que nous allons décrire, ces qualités diverses, apanage ordinaire de ce grand maître, ne me semblent pas réunies comme dans la plupart de ses autres ouvrages. Il s'y montre poète sans doute, on y reconnaît l'homme versé dans la connaissance de la mythologie des anciens; mais je ne crains pas de le dire, s'il n'eût exercé son pinceau que sur des sujets de ce genre, les titres si glorieux de penseur profond et de peintre philosophe n'eussent pas été ceux que ses contemporains et la postérité lui eussent décernés.

C'est ici le théâtre des amours de Mars et de Vénus. Le site est voluptueux et frais. Des côteaux ombragés de myrte se reflètent sur la glace limpide d'un lac. Au pied de deux arbres majestueux et touffus, les deux Immortels nuds et couchés sur un tapis, préludent

aux plaisirs. Le sol qui les entoure est peuplé d'amours; les uns folâtrent avec les cygnes consacrés à la Déesse; d'autres essaient les armes pesantes que leurs bras enfantins soulèvent à peine; ceux-ci embrâsent l'air de la chaleur de leurs flambeaux; celui-là, soumettant au frein le loup, attribut de Mars, dirige la course de l'animal vers le terrible bouclier qu'il s'apprête à percer d'un dard; cet autre, caché dans un vase d'albâtre, semble rappeler les colombes de Gnyde qui voltigent sur sa tête.

Il règne, à mon sens, un peu d'incertitude, de confusion et de papillotage dans ce groupe d'amours. Les cygnes effarouchés semblent se refuser aux jeux de ces enfans, et l'effroi qu'ils ressentent détruit l'effet de l'idée gracieuse que le peintre a voulu rendre. La patte de ce loup, qui dans sa course presse et déchire le front de cet amour renversé, présente une image pénible. L'action des trois amours debout derrière le bouclier, est indécise et équivoque. Il y a peut-être plus de mièvreté que d'esprit dans le geste de celui qu'on apperçoit dans le vase. Il pêche contre les proportions; la capacité du vase est telle, que bien que l'enfant se tienne debout, on ne devrait pas l'appercevoir. On ne peut refuser cependant de la grâce et de l'amabilité à ces enfans : l'amour qui chevauche sur le loup, et celui qui, sur le devant, essaie le casque, sont des figures charmantes.

Celle de Vénus est gracieuse; les contours sont suaves, le dessin a de l'élégance, mais la tête est un peu froide; elle est plus mélancolique que passionnée. Les formes robustes de Mars contrastent bien; son regard est expressif, et ses yeux quoique chargés d'amour, retiennent encore une nuance de la férocité des combats; mais cette main caressante a de la manière et de l'afféterie : elle ne rappelle point le personnage.

Malgré les ménagemens que m'imposait la décence dans cette description, je ne puis jeter un voile sur le tableau, et sa vue suffira pour prouver que, cette fois, le Poussin fut infidèle à cette sévérité de mœurs qui donne tant de relief à son talent. Dans l'antiquité, l'homme créa des vices à ses Dieux pour excuser les siens, et s'en dissimuler la honte à lui-même; et les poètes et les peintres, trop souvent organes des passions, en ornant ces fables de tout le charme de leurs talens, se chargèrent de rendre l'esprit complice des désordres du cœur. Mais qu'importe qu'une scène scandaleuse ait pour acteurs ou des hommes

ou des Dieux? Est-il des degrés dans le danger de l'exemple, et le vice, pour être déïfié, cesse-t-il d'être vice? Le plus révoltant sans doute, le plus funeste au repos des sociétés, c'est l'adultère. Alors, comment ose-t-on prêter à ses tableaux toutes les richesses de la poésie, toutes les grâces de la peinture, tandis que ce ne serait pas assez peut-être de toutes les ressources de l'éloquence pour en démontrer l'horreur, et qu'elle regretterait de n'avoir pas assez de foudres pour l'anéantir. Etrange contradiction de l'esprit humain! La raison a suffi pour détruire le culte des faux dieux; leurs autels sont renversés; et le spectacle de leur déshonneur est encore aujourd'hui le charme de nos loisirs; il s'empare de l'emploi de nos talens, et notre imagination n'est pas assez riche à notre gré pour en varier les descriptions et les peintures.

Ces Dieux, qui n'existent plus, étaient les Dieux des Grecs, et cependant on ne voit pas que les poètes de ce peuple délicat aient répété jusqu'à la satiété des études sur ces amours de Vénus et de Mars décrits dans l'Odyssée; on ne voit pas que ces divines obscénités aient occupé les pinceaux de leurs peintres, et si l'on excepte le ridicule et indécent tableau de Ctésiloque (1), la mémoire de leurs plus célèbres peintres est parvenue sans tache jusqu'à nous. Les Romains ont été moins réservés; leurs poètes n'ont pas eu la même discrétion que les peintres grecs sur les mystères amoureux de l'Olympe. Quand nous surpassons ces Romains en gloire, laissons-leur la propriété de leur licence.

Il commence à s'effacer ce tems où tant de Jupiters, de Danaës, d'Endymions, de Vénus, d'Hyacinthes, de Pygmalions sortaient de nos ateliers. L'héroïsme remplace enfin dans nos Musées la honteuse fécondité des fables mythologiques. Quand on a tant de vertus à peindre; quand les arts ont tant de moyens pour les faire germer dans les cœurs, quel crime à ces arts d'enhardir l'homme à des vices réels, par la séduisante peinture de vices fabuleux?

---

(1) Il représentait Jupiter accouchant de Bacchus, et les Déesses remplissant auprès de lui les fonctions de sages-femmes.

PLANCHE II.

MIGNARD (Pierre), né à Troye en Champagne en 1610; mort à Paris en 1695, fut élève de Simon VOUET.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS; *peint sur toile; hauteur un mètre treize centimètres ou trois pieds six pouces; largeur quatre-vingt-seize centimètres neuf millimètres ou trois pieds.*

Ce tableau est connu dans les arts sous la désignation de la *Vierge à la grappe*. La Vierge est assise. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'elle a placé sur un coussin, et qui cherche à se cacher sous le voile de sa mère. Elle lui présente une grappe de raisin qu'elle vient de prendre dans une corbeille de fruits posée sur une table couverte d'un tapis.

Cet artiste excellait à peindre les Vierges, et celle-ci ne dément point la réputation qu'il s'est acquise en ce genre. Elle soutient sans désavantage la comparaison avec celles des Carraches et de l'Albane. Elle réunit les qualités particulières que Mignard devait à l'étude et à la nature. On y retrouve son pinceau agréable et facile, sa couleur franche, ses demies teintes délicates; mais elle offre également cette mollesse de dessin que l'on remarque dans ses autres ouvrages : les contours sont gracieux sans doute, mais la partie anatomique est négligée, et la charpente osseuse est en général trop faiblement indiquée.

Le long séjour que Pierre Mignard fit à Rome, lui valut le surnom de *Romain*, et sert à le distinguer de son frère Nicolas Mignard d'*Avignon*, également ainsi surnommé parce qu'il habita long-tems cette ville. La grâce que Mignard le *Romain* donnait à ses têtes de Vierge, fut cause qu'en Italie on les désigna par le nom de *Mignardes*. L'envie pour les ravaler, s'est emparée depuis de cette désignation, qu'elles durent d'abord à l'éloge. Au reste, la vérité que le tems amène à sa suite, place toujours les hommes au rang qui leur appartient, et l'impartialité de l'histoire veut que l'on dise que Pierre Mignard fut trop célébré pendant sa vie, et trop oublié après sa mort Appelé en France par Louis XIV, sa grande réputation pour les portraits lui fit perdre un tems qu'il eût mieux employé sans doute à composer des

tableaux d'un genre plus relevé ; mais la mode voulait que l'on fût peint par Mignard, et l'on connaît plus de cent trente portraits de princes, de seigneurs, de courtisans, de la main de ce peintre. Enfant gâté de la fortune, protégé par le souverain, favori des grands, recherché de la cour, on pourrait le considérer comme un courtisan habile ; mais il fallait que ce courtisan fût encore un homme aimable et instruit, puisqu'il fut l'ami de Boileau, de Racine, de Molière, de La Fontaine. Il fallait encore que cet homme eût une noble fierté dans l'ame, et le sentiment de la dignité de l'artiste ; et l'on doit lui tenir compte de n'avoir point ployé sous le despotisme de Le Brun. Heureux si, lorsqu'il lui succéda dans la place de premier peintre du roi, il n'eût pas imité lui-même et surpassé peut-être ce despotisme ! Il aimait à traiter l'histoire. Il ne fut point découragé par une injustice qu'il éprouva à Rome. Son esquisse terminée de la Communion administrée par Saint-Charles, qu'il avait composée pour le maître-autel de Saint-Charles *de Caterani*, fut justement admirée ; et cependant il eut la douleur de se voir préférer Piètre de Cortone. Ce tableau est perdu, mais il en reste une belle gravure par F. de Poilly.

La coupole du Val-de-Grâce, et quelques plafonds des Tuileries, sont de Mignard. Le tableau qui fait le sujet de cet article, a été parfaitement gravé par J. H. Roullet.

PLANCHE III.

REMBRANT.

LE PHILOSOPHE EN MÉDITATION ; *peint sur bois ; hauteur vingt-sept centimètres ou dix pouces ; largeur trente-trois centimètres sept millimètres ou douze pouces et demi.*

Rembrant a représenté dans ce tableau un savant profondément absorbé dans ses méditations. Un vaste *in-folio* ouvert devant lui, et une sphère que l'on voit à côté du livre, sur la même table, feraient présumer qu'il s'occupe de la solution de quelque problème astronomique. Il est impossible de mieux rendre et le sentiment de la méditation et le silence de la solitude, si nécessaire à l'étude. Il a placé ce sage dans une vaste galerie voûtée, dont l'architecture a quelque chose

de celle des cloîtres. Les vitraux gothiques dont elle est éclairée, la grande masse d'ombre qui rembrunit le premier plan, cette double galerie qui se prolonge latéralement, la hardiesse de cet escalier en spirale placé sur le devant, donnent à cette scène un caractère tout à-la-fois bisarre, auguste et religieux. Il règne de la majesté dans le vêtement, dans la vieillesse et dans la pose de cette figure. Il est difficile d'imprimer plus de grandeur à un aussi petit sujet. Au reste, l'harmonie générale, la couleur locale, l'ingénieuse distribution des lumières, ont toujours fait considérer ce tableau comme un chef-d'œuvre.

Le plaisir que Rembrant paraît avoir mis à répéter dans le pendant de ce tableau cette même figure, et quelques-uns des accessoires, tels que cet escalier par exemple, feraient présumer qu'il eut en vue de peindre un des illustres savans de son siècle et de son pays; mais quelques recherches que j'aie pu faire, je n'ai pu parvenir à m'en éclaircir. L'histoire de ce célèbre peintre reste muette à cet égard; et les Hollandais et les Brabançons que j'ai consultés, méconnaissent également et le costume et le lieu. Il est donc présumable que la riche imagination de Rembrant a tout créé dans ce tableau et dans son pendant, dont nous parlerons dans la suite.

Il a été gravé par Surugue, lorsqu'il appartenait à M. le comte de Vence. La gravure s'en trouve également dans la collection dite de Choiseul.

PLANCHE IV.

WOUVERMANS (PHILIPPE).

LA VUE D'UN PARC; *peint sur toile; soixante-cinq centimètres huit millimètres ou deux pieds six lignes; largeur soixante-seize centimètres six milimètres ou deux pieds quatre pouces six lignes.*

Wouvermans a représenté dans ce tableau la promenade d'une femme opulente, de l'épouse peut-être de quelque prince de la maison de Nassau. Elle est dans un carosse traîné par six chevaux gris. Le cavalier que l'on voit sur le devant est sans doute son époux; il l'accompagnait à cheval, et vient de mettre pied à terre. Un de ses écuyers fait manéger en sa présence, autour d'un pilier, un superbe cheval de race.

L'heure du jour rappelle une matinée de l'automne. L'aspect du ciel chargé de vapeurs, annonce que le froid doit être pénétrant. La rosée est considérable; c'est presque une gelée blanche. Ce sujet convenait parfaitement au talent de Wouvermans. Son défaut assez ordinaire est de rendre ses ciels cotoneux. Ici, ce défaut même ajoute à la magie pittoresque, en prêtant à ce tableau une harmonie précieuse et tout le charme de la couleur locale.

Cet intéressant paysage vient de la collection du Stathouder.

PLANCHE V.

REMBRANT.

LE PORTRAIT DE REMBRANT peint par lui-même; *peint sur bois; hauteur quatre-vingt-seize centimètres neuf millimètres ou trois pieds; largeur soixante-dix centimètres ou deux pieds deux pouces.*

Rembrant aimait à se peindre. Nul artiste n'a multiplié plus que lui son portrait, par la gravure, sous des aspects divers et à différentes époques de sa vie. Le catalogue de Gersain indique vingt-huit portraits de cet artiste, gravés par lui-même, et l'on peut, sans exagération, évaluer à ce nombre les portraits à l'huile qui existent de lui, et que l'on doit à son pinceau.

Ce portrait doit être ressemblant, si l'on en juge par celui que les historiens nous ont laissé de cet homme célèbre. Il avait la figure pleine, le bas du visage très-large, les lèvres épaisses, le nez gros, les sourcils fournis, les yeux vifs, la barbe rare, les cheveux crépus. Il s'est ici représenté coiffé d'une toque de velours noir, et le corps enveloppé d'un riche manteau, dont le colet est brodé, et qu'une agrafe retient sur la poitrine.

Les somptueux accoutremens dont il a presque toujours enrichi ses portraits, feraient soupçonner que cet homme célèbre était fastueux; il est de fait cependant que dans sa vie privée il était d'une avarice sordide, et dans sa notice historique, que par la suite nous donnerons dans le discours qui précède nos descriptions, nous citerons plusieurs traits de son amour désordonné pour l'argent; honteuse passion qui dégrade tous les hommes, et plus vile encore dans les artistes, les

lettrés et les savans, qui, destinés à l'instruction du monde, devraient donner l'exemple de tous les sentimens nobles et généreux.

Ce portrait est un des plus précieux parmi ceux de cet habile peintre que possède le Musée.

PLANCHE VI.

SACRIFICE.

Ce beau bas-relief est de marbre pentélique. Il sort du vestibule de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

La cérémonie représentée sur ce marbre, est celle du sacrifice nommé par les anciens *Suovetaurilia*, du nom des trois animaux que l'on immolait. Il y avait des *Suovetaurilia* de deux espèces; les grands et les petits. Les petits étaient ceux où l'on sacrifiait un jeune cochon, un agneau et un veau. Il fallait pour les grands que ces trois animaux fussent dans la force de l'âge, un vérat, un mouton et un taureau. Ce bas-relief représente donc un grand *Suovetaurilia*. Ceux-ci n'avaient lieu que dans des circonstances majeures. Ils étaient adressés à Mars, et se fesaient pour expier ou purifier les villes, les terres, les armées, les maisons, les hommes, etc. (*Vid. Noël*, *Diction. Mytholog.*). Selon Virgile, on faisait faire trois fois le tour du lieu que l'on voulait purifier aux victimes destinées au sacrifice. Le cochon était toujours immolé le premier; aussi le statuaire n'a pas oublié de le placer à la tête des deux autres animaux qui sont également dans leur ordre de sacrifice. Il semblerait que ce bas-relief aurait rapport à quelque événement où Auguste serait intéressé. Visconti nous apprend que les deux lauriers que l'on voit à droite, sont ceux qui étaient plantés devant le palais de cet empereur. Les deux autels, dit-il, ornés de festons, étaient probablement dédiés l'un aux dieux Lares et l'autre au Génie de ce prince, les bas-reliefs antiques nous offrant toujours ces deux lauriers réunis aux images des dieux Lares et à celles du génie d'Auguste. Les *victimaires* couronnés de lauriers et armés de haches, les licteurs avec leurs verges; deux prêtres, l'un portant l'encens, l'autre le vase des libations; enfin, le sacrificateur couvert d'un voile; tel est l'ordre des personnages représentés sur ce beau marbre, assez bien conservé.

No. 259. **N. POUSSIN.** Ecole Franç.



Desᵉ par J. le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Niquet.

MARS ET VENUS.

N°. 260. P. MIGNARD. Ecole Franç.



Dess. par S. le Roy. Gravé à l'Eau for. par Chataigner. Termi. par Henriquez.

LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS.

N.° 261. REMBRANDT. Éco.le Flam.de



Dessiné par Dabos. Gravé par Devilliers l'aîné.

LE PHILOSOPHE EN MÉDITATION.



N.° 262. **P. WOUVERMENS.** Eco.e Flam.de



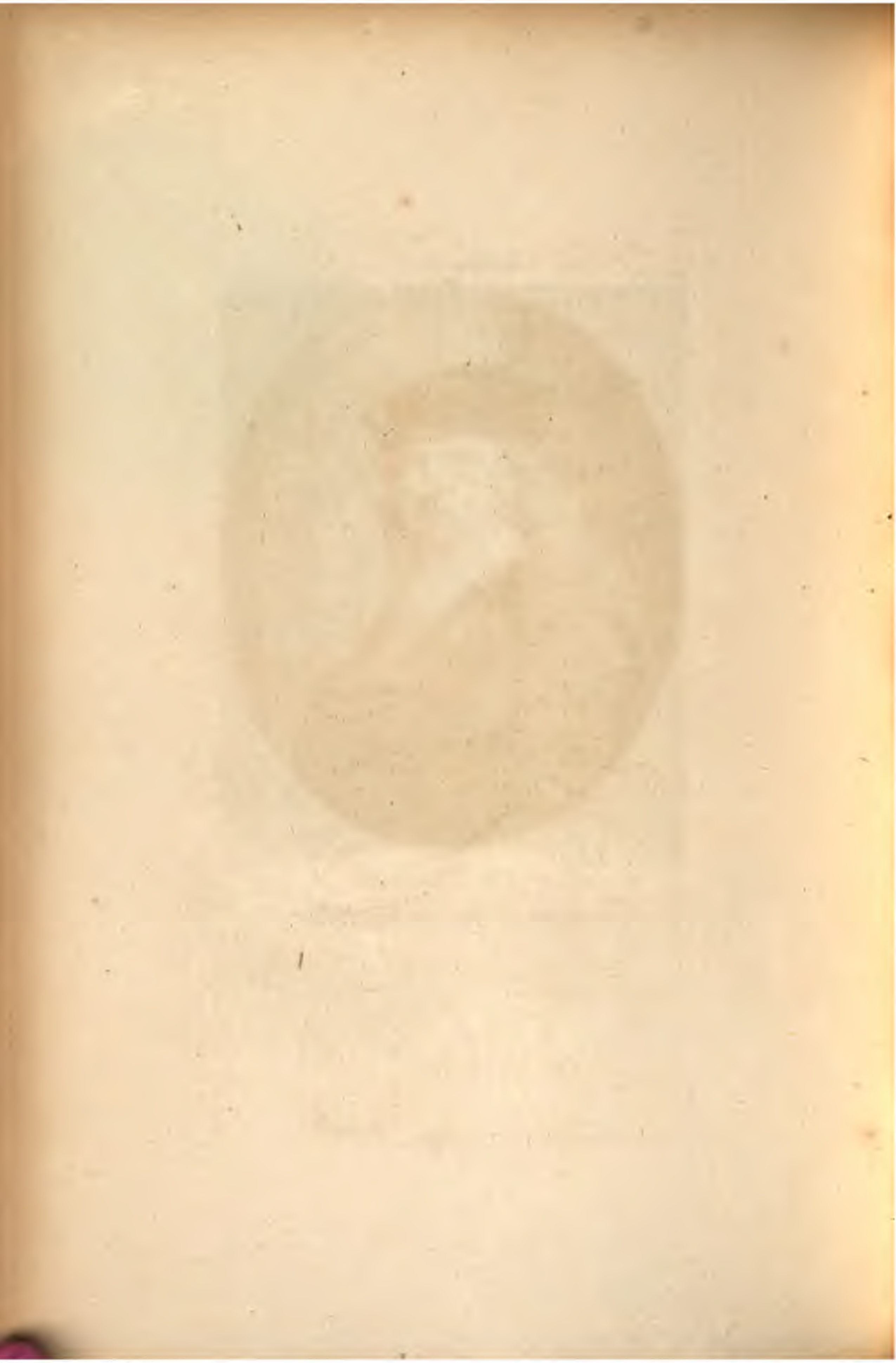
Dess. par J. Le Roy. Grav. à l'Eau-for.te par Dupl.is Bertaux. Termi.é par Villerey.

LA VUE D'UN PARC.

N°. 263. REMBRANDT. Eco.le Flam.de



PORTRAIT DE REMBRANDT.



N°. 264.

Bas-relief en Mar.bre Pentelique.



Dessiné par Vauthier. Gravé à l'Eau-forte par Godefroy fils. Terminé par Villerey.

SACRIFICE.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE BRUN (CHARLES).

LA DÉFAITE DE PORUS; *peint sur toile; hauteur cinq mètres trente-trois centimètres, ou seize pieds; largeur douze mètres quatre-vingt-huit centimètres ou trente-neuf pieds.*

La célèbre bataille représentée dans cet immense et magnifique tableau, pourrait être considérée comme la dernière de celles qui illustrèrent la carrière d'Alexandre, puisqu'en effet ce fut peu de tems après que, sur les bords de l'Hyphase, les murmures de son armée le forcèrent à revenir sur ces pas; et que si le reste de sa vie fut encore totalement consacré à la guerre, si ses jours furent encore marqués par quelques expéditions brillantes et par quelques sièges mémorables, tels que celui de Sangala et de la ville des Malliens, où il fut lui-même si grièvement blessé, il n'en est pas moins vrai que depuis cette journée du passage de l'Hydaspe, son histoire n'offre plus de ces grandes batailles dont l'issue semble devoir décider des destinées du monde.

Alexandre poursuivant le cours de ses conquêtes, après avoir franchi l'Indus, soumis Taxila et toute la contrée qui s'étend vers l'Hydaspe, marcha sans s'arrêter jusqu'à ce fleuve dont Porus, l'un des plus puissans monarques de l'Inde, prétendit lui disputer le passage. Si la

largeur et la rapidité du fleuve, la position avantageuse de Porus, la force de son armée réputée pour le courage, le nombre de ses éléphans, adversaires redoutables pour la cavalerie d'Alexandre, en imposèrent d'abord à la témérité du conquérant ; son génie, fécond en ressources, sut bientôt applanir par la ruse les obstacles que la nature et la science lui opposaient. En effet, après avoir, par de fausses attaques, tenu pendant plusieurs jours Porus en alerte, et être parvenu à endormir sa prudence, Alexandre profitant habilement d'une nuit orageuse pour dérober sa marche à l'ennemi, laissant une partie de son armée dans sa première position afin de mieux tromper Porus, et se faisant suivre du reste, exécuta son passage à cent cinquante stades au-dessous de son camp. Porus, instruit trop tard de cette manœuvre pour changer son ordre de bataille, n'osant dégarnir son front dans la crainte de laisser le passage du fleuve libre à Craterus qu'Alexandre avait laissé devant lui, commit la faute de ne pas envoyer un corps assez considérable pour soutenir son flanc attaqué par les Macédoniens. Lorsque cette aile fut enfoncée, il se vit donc forcé d'aller lui-même avec le gros de son armée au-devant du vainqueur ; et Craterus profitant alors de ce mouvement pour passer l'Hydaspe à son tour, attaqua Porus sur ses derrières, tandis qu'Alexandre soutenait son premier choc avec vigueur. Ce moment fut décisif ; le désordre se mit dans l'armée indienne, et les éléphans de Porus, harcelés par les traits des Macédoniens, tournant leur fureur contre leurs propres conducteurs, complétèrent la déroute. Vingt mille hommes payèrent de leur sang cette journée ; et Porus, aussi brave que malheureux, après avoir combattu comme général et comme soldat, cédant aux sollicitations du vainqueur, se rendit enfin ; et, couvert de sang et de blessures, fut conduit devant Alexandre. Cette entrevue fut marquée par cette réponse sublime que l'histoire a conservée, et que Racine a si bien employée. — Comment voulez-vous que je vous traite ? — En roi. Alexandre se montra digne d'entendre cette réponse magnanime ; il rendit à Porus ses Etats et les agrandit encore.

C'est l'instant de cette entrevue que le peintre a choisi. Une plaine découverte permet à l'œil de s'enfoncer dans une horizon immense, tandis que quelques collines semées avec art sur cette vaste étendue, brisent la monotomie d'un semblable paysage. Aussi loin que les regards peuvent s'étendre, on aperçoit les débris de l'armée vaincue. Là, ce

sont des escadrons rompus qui veulent par la fuite se dérober à la poursuite animée du vainqueur. Ici, quelques hommes courageux cherchent une mort glorieuse dans une noble et généreuse résistance. Partout le sol est couvert d'armes et de chars brisés, d'hommes et de chevaux expirans, de tours et de machines de guerre dispersés autour de ces éléphans que la mort a frappés, et dont les colosses gisent maintenant immobiles sur cette terre qui naguère retentissait sous leur marche pesante. Sur le premier plan, Alexandre à cheval, suivi de quelques chefs, Lysimaque, Perdicas, Seleucus, que l'on reconnait à la richesse de leurs armures, entouré et précédé d'un assez grand nombre de ses gardes, semble s'avancer vers Porus, reconnaissable par sa haute stature. Il vient de descendre de son char, que l'on aperçoit sur la droite du tableau. Blessé, des soldats le soutiennent entre leurs bras. Sa contenance est noble. La fierté de son rang est encore empreinte sur sa figure, mais sans orgueil, sans arrogance, il n'est ni dédaigneux ni suppliant; c'est un héros trahi par la fortune, mais c'est encore un héros. La figure d'Alexandre n'est pas moins bien sentie. Il n'a rien de l'insolence de la victoire; sa pose est calme, son geste est magnanime : au mouvement expressif de ce bras qu'il avance vers Porus, on croit lui entendre dire : Comment voulez-vous que je vous traite? Tous les autres personnages de cette grande scène ne sont pas moins bien rendus. La variété des expressions est admirable. La curiosité que la vue de Porus inspire aux uns, l'indifférence pour le malheur que témoignent quelques autres; ceux-ci entièrement distraits par les ordres qu'ils donnent ou qu'ils reçoivent; ceux-là seulement occupés à s'enrichir des dépouilles des vaincus, tout est d'une étonnante vérité. Mais l'un des épisodes le plus frappant, est celui des captifs si cruellement maltraités par les soldats barbares que l'on aperçoit sur la gauche du tableau. J'ignore si l'intention de ce grand peintre a été de relever, par le contraste de cette scène de férocité, la clémence d'Alexandre; mais je sais que cette cruauté soldatesque n'est point historique. On ne s'accoutume point à cette idée que les soldats d'un chef aussi généreux, traitassent leurs prisonniers avec cette indignité; et certes Alexandre qui dans ce moment rend à Porus ses Etats, n'eût point permis que l'on outrageât les regards de ce monarque infortune, par le spectacle des tourmens que l'on fait éprouver à ses sujets. Les anciens chargèrent souvent de fers leurs prisonniers, mais

ne les liaient point avec des cordes, comme de vils brigands, et surtout ne les traînaient point attachés à la queue de leurs chevaux comme de misérables assassins. Ce sont de ces exagérations que l'on pardonne à Homère, parce que de beaux vers font pardonner tout aux poètes.

Considéré sous le rapport de l'art, ce grand ouvrage est le chef-d'œuvre de Le Brun. C'est à mon avis le plus parfait de cette suite si célèbre, connue sous le titre de ses Batailles. Il règne dans celle-ci une dignité, une harmonie générale, un ordre pour ainsi dire au sein du désordre même, qui flattent et reposent l'œil du spectateur. De tous les ouvrages de Le Brun, c'est celui dont le coloris soit plus ferme, et dont le dessin paraisse plus arrêté.

On assure que ce grand peintre s'adjoignit ici plusieurs artistes de mérite. Les fonds et les chevaux passent pour être de Vander Meulen. Les plantes sont attribuées à Nicasius. L'esclave attaché à la queue du cheval a, dit-on, été peint par Galoche. Silvestre et quelques autres de ses élèves auraient aussi, d'après cette version, travaillé à ce tableau, dont la composition toute entière est due au génie de ce grand peintre.

PLANCHE II.

DOLCI (CARLO), né à Florence en 1616, mort dans la même ville en 1686.

LE SOMMEIL DE SAINT JEAN-BAPTISTE; *peint sur toile; hauteur quarante centimètres ou un pied deux pouces six lignes; largeur cinquonte-huit centimètres ou un pied six pouces.*

L'ENFANTEMENT miraculeux de Sainte Elisabeth, épouse de Zacharie, prêtre du temple de Jérusalem, est trop connu pour que nous rapportions ici ce trait de l'histoire sacrée.

L'artiste a représenté le Précurseur, encore enfant, endormi. Devant lui est posée une croix, autour de laquelle s'enlace une banderole portant ces mots : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi.* Sainte Elisabeth placée derrière son fils et soulevant un voile qui le couvrait, bénit le Seigneur de la faveur inespérée qu'elle a reçue de lui. Trois Chérubins contemplent le précurseur du Christ, tandis que Zacharie s'occupe d'une lecture pieuse.

Ce tableau, qui sort du Palais Pitti, est d'un fini précieux. Toute la figure de Saint Jean est belle, la tête de Sainte Elizabeth paraît trop forte, celles des Chérubins pourraient être plus gracieuses.

C'est le seul tableau de ce maître que possède le Musée. Dolci, dont nous n'aurons plus occasion de parler dans le cours de cet ouvrage, placé par l'abbé Lanzi au nombre des peintres qui forment la quatrième époque de l'Ecole Florentine (et ce n'est pas la plus brillante), fut le plus estimé des élèves de Roselli, le dernier des maîtres un peu recommandable de cette période. Suivant cet écrivain, il est à l'Ecole Florentine, ce que Sasso Ferrato est à l'Ecole Romaine. L'un et l'autre, quoique dirigés par des principes différens, et sans être véritablement créateurs, réussirent parfaitement dans les tableaux de Vierges et dans les petits sujets de dévotion. Leurs productions sont aujourd'hui payées un prix excessif, parce qu'elles sont recherchées vivement par les grands seigneurs italiens, jaloux d'avoir dans leurs oratoires des sujets de religion traités par d'habiles gens. Dolci est moins estimé pour ce que l'on appelle le beau idéal dans les arts, que par le fini précieux de ses ouvrages, et la vérité d'expression qu'il sait donner aux sentimens de piété. Personne n'a mieux rendu que lui la résignation du Christ ou de la Vierge dans les douleurs, la pieuse abnégation des Saints dans l'exercice de la pénitence, la joie des Martyrs à l'approche de la palme céleste. Mais si l'on trouve de la couleur et de l'harmonie dans ses peintures, il ne faut y chercher ni fierté ni hardiesse; tout y est doux, agréable, paisible. Il a laissé peu de grandes compositions. On ne connaît de lui dans ce genre qu'une Conception, chez les marquis Rinuccini, et les Evangélistes, que possèdent les marquis Riccardi. Il n'a également traité que peu de sujets profanes. On cite comme un ouvrage capital, sa figure de la Poésie, que l'on voit dans le palais des princes Corsini. Ses petits tableaux, que de son vivant on lui payait cent écus chaque, sont en grand nombre; il en a répété lui-même plusieurs, et l'on en a fait une foule de copies : il en est plusieurs d'Alessandro Lomi, de Bartolomeo Mancini, ses élèves, et d'Agnès Dolci sa fille, bon peintre, mais moins habile que son père. L'on a surtout multiplié les copies de deux Vierges que l'on conserve dans la Galerie de Florence, et de son Martyr de Saint André, qui appartient au marquis Gerini. (*Vid. Lanzi, tom. I, pag.* 228.).

PLANCHE III.

METZU (Gabriel), né à Leyden en 1615, mort à Amsterdam vers l'an 1658.

LE CHIMISTE EN MÉDITATION; *peint sur bois; hauteur vingt-sept centimètres ou dix pouces; largeur vingt-deux centimètres ou huit pouces six lignes.*

C'est la première fois que dans cet ouvrage nous faisons mention de ce peintre. Le Musée Napoléon possède plusieurs de ces tableaux. Ce sont autant de chefs-d'œuvres, surtout sous le rapport de l'harmonie. Cet habile homme a su joindre au grand mérite de la vérité, caractère qui distingue spècialement l'Ecole Hollandaise, une exécution plus hardie, et tout à-la-fois plus gracieuse que celle des peintres de son pays. Son dessin est plus senti, et a plus de dignité historique. La publication successive de ses ouvrages nous ramènera souvent à parler de ce peintre aimable, si justement admiré des artistes.

Il a représenté dans le tableau qui fait le sujet de cet article, un chimiste qui médite sur quelque expérience qu'il se propose de faire. Assis à une fenêtre, il tient sur ses genoux un grand livre ouvert, qu'il vient de consulter. Autour de lui sont placés quelques ustensiles de pharmacie. Sa tête est affublée d'un énorme chapeau à haute forme. On devine assez que l'intention de Metzu, et de beaucoup d'autres peintres qui en ont usé de même, a été, par cet accoutrement bizarre, de jeter du ridicule sur ces hommes connus sous le nom de souffleurs, assez fous pour consumer leur fortune et le tems plus précieux que les richesses, à la recherche futile de la pierre philosophale. En convenant qu'il faut les plaindre d'une semblable manie, il faut reconnaître néanmoins qu'il serait injuste de pousser trop loin le mépris pour leurs occupations. C'est à leurs recherches que sont dues les plus imporantes découvertes. Leur seul tort était de donner une fausse direction à leurs travaux; plus sages qu'eux, nous en avons profité pour les appliquer aux arts industriels. Nos manufactures en ont acquis plus de splendeur. Telle est la marche ordinaire de l'esprit humain; c'est souvent du sein même des erreurs auxquelles il s'abandonne, que sort un bien qu'il n'espérait ni ne poursuivait pas.

Ce précieux tableau vient du cabinet de Choiseuil.

PLANCHE IV.

FOREST (JEAN), né à Paris en 1636, mort dans la même ville en 1712, fut élève DU MOLE.

UN PAYSAGE; *peint sur toile; hauteur un mètre quatre-vingt-deux centimètres ou cinq pieds six pouces; largeur un mètre quatre-vingt-deux centimètres ou cinq pieds six pouces.*

DANS une solitude sauvage, un religieux de l'ordre des Chartreux est prosterné au pied d'un crucifix. L'effet de ce tableau est ferme; il règne de la vérité dans la composition : le feuillé de ces arbres est naturel; toutes les plantes sont parfaitement peintes et d'une belle couleur, mais on y sent trop le métier de l'artiste; et malgré tout le mérite que l'on reconnaît à cet ouvrage, sa possession est peu désirée par les amateurs. Il faut plaire, c'est là le point important dans tous les arts.

Ce tableau se voit au Musée de Versailles. Il nous paraît être le seul de cet artiste, d'ailleurs peu connu, que possèdent les Musées de Paris et de Versailles; c'est ici l'unique occasion que nous aurons de parler de son auteur.

Ce peintre succéda à Vander Meulen à l'Académie royale de Peinture, et s'appliqua toute sa vie à imiter le Titien et le Mole. Il s'approcha souvent de ces deux célèbres paysagistes. On pourrait lui reprocher de s'être trop asservi à rendre les sites avec une fidélité minutieuse, et à choisir des effets bizarres. Il faut savoir faire des sacrifices. Sa couleur est vigoureuse; mais on ne trouve point dans ses ouvrages les belles lignes du Poussin, ni la vérité de Claude Lorrain. La plupart de ses tableaux se sont perdus, par la manie qu'il eut de vouloir préparer lui-même ses couleurs, et de les employer avec l'esprit de vin et le vernis; plusieurs sont devenus si noirs, qu'il est impossible d'y rien distinguer.

PLANCHE V.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

UN PORTRAIT; *peint sur toile; hauteur cinquante-six centimètres ou vingt-un pouces; largeur quarante-quatre centimètres ou quinze pouces.*

Le nom de l'auteur de ce bel ouvrage est inconnu. Quelques connaisseurs l'attribuent à Paul Véronèse, d'autres à Torbido Moro. Quoi qu'il en soit, c'est évidemment une production de l'Ecole Vénitienne. Elle est digne d'attention, par la vigueur du coloris et par la vérité de nature. Il est présumable que cette tête est un fragment de quelque tableau historique, qu'un accident aura détruit. En la considérant attentivement, on voit qu'elle a été ajustée sur le fond; delà l'ignorance où l'on est du nom de l'artiste et de celui du personnage qu'il a représenté.

PLANCHE VI.

CALLIOPE.

Proportion, un mètre quatre-vingt-trois centim. ou cinq pieds six pouces.

La Muse de la poésie épique, assise sur les rochers du Parnasse, semble méditer, et est prête à tracer sur ses tablettes ces vers immortels qui éternisent la mémoire des héros. Son vêtement est formé de deux tuniques, dont celle de dessous a des manches boutonnées jusqu'à la moitié du bras, et d'un large manteau qui est jeté sur ses genoux. Ses pieds ont pour chaussure le *soccus*.

Cette statue, ainsi que sept autres de la suite des Muses que possède le Musée, a été trouvée en 1774 à Tivoli, dans la maison de campagne de Cassius, dite la *Pianella di Cassio*. Une partie des tablettes, attribut distinctif des figures de Calliope, est antique.

LE BRUN.

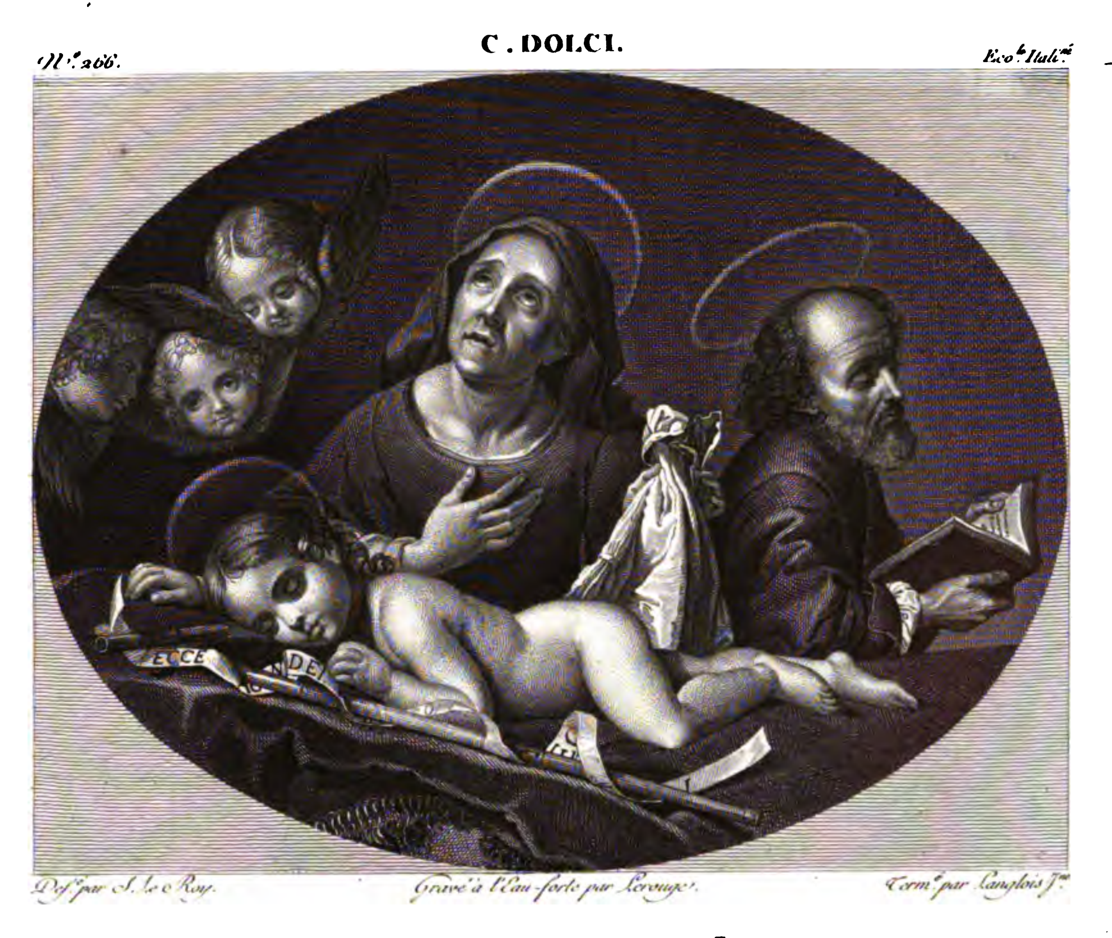
N°. 265. Eco.le Franç.se



Dessiné par Desfraine. Gravé à l'Eau-forte par Duplessi Bertaux. Terminé par Niquet.

LA DÉFAITE DE PORUS.

N.° 266. C. DOLCI. Eco.le Itali.ne



Des.é par J. Le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Lerouge. Term.é par Langlois J.ne

LE SOMMEIL DU PETIT S.T JEAN.



N°. 267. **G. METZU.** Eco^le Flam^de



Des^é par S. le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Term^é par Dambrun.

LE CHIMISTE EN MÉDITATION.

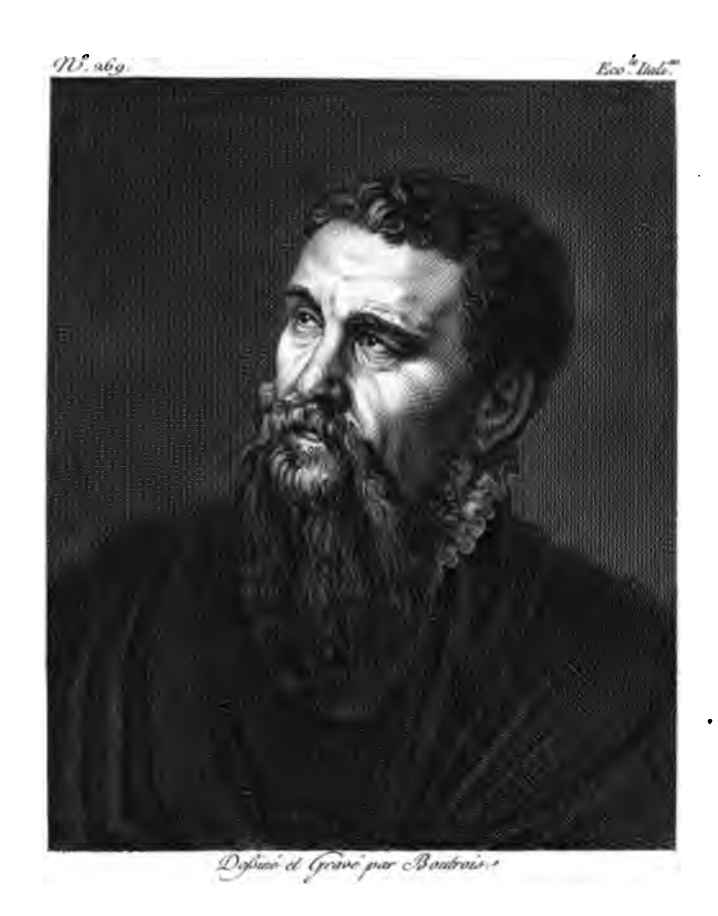
J. FOREST.

N°. 268. Ec°. Franç.

Des. par J. le Roy. Gravé à l'Eau-forte par De Saulx. Term. par Bovinet.

UN PAYSAGE.





PORTRAIT.



N° 270. Statue en Mar.re



Dessiné par Vauthier. Gravé par Mariage.

CALLIOPE.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-SIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GUIDE (GUIDO RENI, dit le).

LE REPOS EN EGYPTE; *peint sur bois; hauteur quarante-un centimètres trois millimètres ou quinze pouces; largeur cinquante-sept centimètres quatre millimètres ou vingt-un pouces.*

LA Vierge est assise. Elle est vêtue d'une robe couleur pourpre, et d'un manteau bleu. L'Enfant Jésus, entièrement nud, est couché sur ses genoux. Il étend vers elle ses deux petits bras, et la regarde avec tendresse. Saint Joseph, à côté de la Vierge, également assis, est appuyé contre un arbre. Le paysage indique une solitude. Rien n'annoncerait que le sujet de ce tableau est un Repos en Egypte, c'est-à-dire l'une de ces haltes que la fatigue du voyage forçait cette Sainte Famille à faire lors de sa fuite, si l'artiste n'avait placé par terre, à côté de la Vierge, une espèce de paquet ou ballot, auquel une gourde est attachée; mais cette indication est par elle-même trop vague, et pourrait s'appliquer également à une foule d'autres sujets.

Cette production ne porte aucun des caractères qui servent à faire reconnaître le *faire* du Guide. On n'y retrouve ni la fermeté ordinaire de sa touche, ni l'empâtement habituel de ses couleurs, si facile à reconnaître. Ce tableau a été exécuté par un pinceau infiniment plus suave que le sien, et la couleur en est plus douce et plus argentine que

ne l'est communément celle de Guido Reni. Nous pensons donc qu'une fausse tradition, ou peut-être une erreur de catalogue, a donné ce tableau à ce peintre, et voici ce qui nous le fait soupçonnner.

La Galerie Napoléon possède un autre *Repos en Egypte*, qui fait pendant à celui que nous décrivons. Il est indiqué sous le nom du Pezarese. L'un et l'autre sortent du cabinet de M. de la Live de Jully. En examinant avec attention ces deux tableaux, il nous est presque impossible de douter qu'il n'y ait ici transposition de nom, puisque le tableau que l'on attribue au Pezarese nous paraît avoir tous les caractères qui rappellent le Guide, tandis que celui qui fait le sujet de cet article, et que l'on donne au Guide, nous semble également avoir tout ce qui constitue le *faire* du Pezarese. Il nous paraît présumable que cette erreur aura été commise ou par les conservateurs du cabinet de M. de la Live, ou par ceux qui lors de la vente de son cabinet, en auront fait le catalogue; elle se sera propagée parce que personne, n'aura songé à la relever.

PLANCHE II.

WERFF (Adrien van der).

LA MADELEINE DANS LE DÉSERT; *peint sur vélin collé sur bois; hauteur soixante-quinze centimètres quatre millimètres ou un pied neuf pouces; largeur quarante-six centimètres huit millimètres ou un pied cinq pouces.*

Dans un désert sauvage, hérissé de rochers, arrosé d'un ruisseau, et par lequel le peintre a eu l'intention, selon toute apparence, de représenter l'hermitage de la Sainte Beaume en Provence, on voit la Madeleine assise. Elle tient un livre. A côté d'elle est une tête de mort, objet sans doute de ses méditations, et quelques fruits dont sa frugalité se contente. Le manteau dont elle était couverte, s'est détaché et laisse à découvert ses jambes et une grande partie de son corps.

Ce tableau, ainsi que tous ceux du même auteur que nous avons décrits jusqu'à présent, est d'un fini très-précieux. C'est un des dix tableaux que Grégoire Page lui acheta pour la somme de trente-trois mille florins de Hollande.

Il paraît assez singulier que les peintres en général, toutes les fois qu'ils ont voulu représenter des Madeleines, ou d'autres femmes pieuses livrées aux exercices de la plus sévère pénitence, se soient attachés à les peindre presque nues, et avec une sorte de coquetterie dans la manière dont leurs voiles et leurs cheveux sont disposés pour faire valoir ou deviner leurs appas. On voit ici que Van der Werff n'est pas étranger lui-même à cette inconvenance. Si je ne me trompe, cette manière voluptueuse d'ajuster ces sortes de figures est un défaut; si l'expression des passions est une des parties essentielles de l'art que le peintre doit étudier avec le plus de soin, il doit être également jaloux d'exprimer clairement le caractère des occupations auxquelles se livrent les personnages qu'il prétend représenter; toute ambiguité en pareil cas est un vice. Que l'on efface du tableau que nous venons de décrire, cette tête de mort, qui empêche que ce ne soit ou Diane ou Vénus, attendant la présence d'Endimyon ou d'Adonis.

PLANCHE III.

CRESPI (GUISEPPE MARIA, dit LO SPAGNUOLO), né à Bologne en 1665, mort en 1747.

LA MAITRESSE D'ÉCOLE; *peint sur toile; hauteur vingt-sept centimètres ou dix pouces; largeur trente-trois centimètres trois millim. ou un pied.*

Sous une espèce de péristyle, une vieille femme assise est occupée à apprendre à lire à deux jeunes enfans. Deux jeunes filles placées derrières ces enfans, semblent écouter cette leçon. Deux autres enfans travaillent à faire de la dentelle, dont une femme appuyée sur le dos de leur chaise leur enseigne le point. Derrière la figure principale, on aperçoit deux jeunes personnes debout; l'une d'elles étudie. Sur le devant un vase contient un brâsier.

Le peintre a composé cette scène avec esprit. Toutes les figures ont l'expression qui leur convient. La couleur en est aimable, quoique un peu factice.

Ce tableau est le seul de cet artiste que possède le Musée, ou du moins le seul de lui que l'on ait exposé jusqu'à ce jour.

Le Spagnuolo a joui de quelque réputation, et ce n'était pas un homme sans mérite. Cependant, il est permis de soupçonner l'auteur de la notice historique de ce peintre, que l'on trouve dans le supplément de la *Felsina Pittrice*, pag. 201, de l'édition de Rome de 1769, d'un peu d'exagération. Au reste l'auteur de cette notice était le fils de cet artiste, et cela suffit pour faire excuser l'enthousiasme avec lequel il parle de son père. Avant lui, Gio. Pietro *Zannotti*, dans son histoire de l'Académie Clémentine, avait fait mention de ce peintre; mais comme il vivait encore lorsque cet ouvrage fut publié, ce fut pour suppléer à ce que Zannotti n'avait pu dire, que le fils de Crespi composa sa notice.

Crespi eut pour premier maître de dessin, dans son enfance, *Angelo Michele Toni*. Il passa ensuite dans l'école de *Canuti*, qui le prit en amitié en le voyant assidu à copier, avec beaucoup d'autres jeunes gens, les belles fresques du cloître de *S. Michele in Bosco*, qui malheureusement sont aujourd'hui perdues.

Ce fut pendant qu'il s'occupait de cette étude, que Crespi reçut le surnom de Spagnuolo, qu'il conserva toute sa vie, et sous lequel il est connu dans les arts. Il le dut à une partie de jeu qu'il fit avec ses camarades, dans laquelle chacun d'eux prit le costume d'une nation étrangère, et où il choisit celui de l'Espagne.

Le grand talent de copier parfaitement les ouvrages des grands maîtres, fut l'origine de la réputation du Spagnuolo, et lui valut les premières faveurs de la fortune. Il lui dut l'amitié des religieux de *San Michele in Bosco*, la confiance des révérends pères Pepoli et Prati, abbés de ce monastère, et l'attention de Carle Marat; et des copies d'après Annibal Carrache et le Guerchin lui méritèrent la protection de Gaston, grand duc de Toscane.

Forcé de quitter l'Ecole de Canuti, et poursuivi par la jalousie des neveux de ce peintre, piqués des attentions qu'il prodiguait à cet élève, il ne compta plus que sur lui-même. Après avoir longtems travaillé avec distinction à Bologne, il passa à Pistoye, et travailla successivement pour le prince Eugêne de Savoie, pour le marquis Antonio Pepoli, et pour le maréchal Caprara; une partie de ses tableaux que l'on avait portés à Vienne, revinrent en Italie après la mort des seigneurs à qui ils appartenaient.

L'un de ses plus grands et de ses plus célèbres ouvrages est un

Massacre des Innocens, qui lui fut commandé par un prêtre ami du Marquis César Pepoli, dans l'intention d'en faire présent au grand duc Ferdinand de Toscane. Le prix que ce prêtre mit à ce tableau mérite d'être rapporté; il s'engagea par écrit envers le peintre, indépendamment d'une faible somme d'argent, à célébrer, pour le paiement de ce tableau, quelques centaines de messes pour le repos des ames du purgatoire. La dévotion du Spagnuolo lui fit souvent contracter de pareils marchés avec les Jésuites de Parme et de Ferrare, et les Servites de Bologne et de Guastalla.

On vante aussi ses *sept Sacremens*. Ils lui furent achetés pour Auguste roi de Pologne, électeur de Saxe, et doivent être encore dans la galerie de Dresde.

Il séjourna long-tems à Rome, où ses travaux lui méritèrent la bienveillance de Benoît XIV. Ce souverain pontife, ami et protecteur des Sciences et des Arts, le nomma son premier peintre avec le titre de Chevalier et de Comte palatin.

Lo Spagnuolo, chargé d'ans et d'honneurs, mourut des suites d'une chûte qu'il fit dans sa chambre, et que l'on traita mal-à-propos comme une apoplexie.

PLANCHE IV.

OSTADE (ISAAC VAN).

UN PAYSAGE; *peint sur bois; hauteur cinquante-sept centimètres quatre millimètres ou vingt-un pouces; largeur quarante-six centimètres huit millimètres ou dix-sept pouces.*

UN homme monté sur une charette s'est arrêté à la porte d'un cabaret de village, et se fait servir à boire par le maître de ce cabaret; le cheval que l'on a débridé s'avance pour manger l'avoine dans une de ces auges, que l'on est dans l'usage en Flandres de placer à la porte des hôtelleries. Quelques villageois se reposent sous une treille, et parlent à une servante qui vient de leur apporter de la bierre. Dans le fond un pâtre conduit trois vaches au pâturage.

Toutes les figures de ce tableau ont une expression juste. Les accessoires que l'on voit sur le devant sont d'une teinte chaude et bien

peints; mais le feuillé des arbres est lourd et n'est point nature. Les fonds et les ciels sont d'une couleur factice, monotone et tirant sur le rouge. Tous les ouvrages de ce peintre sont toujours près du très-bien, si j'ose m'exprimer ainsi, mais aucun d'eux n'est jamais assez exempt d'imperfections pour échapper à la critique.

PLANCHE V.

VAN-DICK (ANTOINE).

PORTRAIT ÉQUESTE DE MONCADE, MARQUIS D'AYTONE; *peint sur toile; hauteur trois mètres trente-sept centimètres trois millim. ou dix pieds deux pouces; largeur deux mètres trente-trois centimètres ou sept pieds.*

CE portrait, dont la célébrité s'est encore accrue par la belle gravure que Raphaël Morghen en a publié il y a quelques années, peut être cité comme l'un des plus précieux portraits que possède le Musée Napoléon.

Van-Dick ne peut l'avoir exécuté qu'à son retour d'Italie, lorsque plein du délicat coloris de l'École Vénitienne, il était encore inspiré par le souvenir des beaux paysages du Titien; c'est en effet, celui où il s'est le plus rapproché de ce grand peintre, et les connaisseurs les plus éclairés ne balanceraient pas à en attribuer le paysage au Titien lui-même, si la figure de Moncade n'était pas une preuve incontestable, que l'ouvrage entier ne peut être que de la main de Van-Dick.

Moncade à cheval presque vu de face, est représenté le bâton de commandement à la main, et semble sortir d'une forêt à la chûte du jour.

Il est à regretter que la tête de l'homme ait souffert des restaurations maladroites, qu'elle a éprouvée lorsque ce tableau était dans la galerie du Prince Braschi. Le Musée Napoléon possède l'étude originale que Van-Dick fit avant d'exécuter ce portrait, et il serait à désirer qu'on la consultât et qu'on en fît usage, lorsque l'on réparera ce bel ouvrage et que l'on enlevera les lourds repeints qui couvrent cette figure et la déshonorent.

François de Moncade, plus connu dans l'histoire sous le nom de Marquis d'Aytone, dont Van-Dyck a si bien rendu les traits, obtint

une assez grande célébrité comme guerrier et comme homme d'état. Issu de l'une des plus anciennes familles d'Espagne, dont l'origine remontait aux anciens ducs de Bavière, il était fils de Gaston de Moncade, Marquis d'Aytone, grand Sénéchal d'Arragon, et de Catherine de Moncade née d'une autre branche de cette maison illustre. Ses dispositions naturelles, secondées par une excellente éducation, lui fit embrasser le parti des armes; et très-jeune encore, il servit dans les Pays-Bas comme colonel.

Il passa bientôt dans la marine, et commanda les forces navales que le roi d'Espagne fut obligé d'armer pour défendre les côtes de la Flandres, contre les entreprises des Hollandais. Il y réussit complétement, et quoique sa flotte fût inférieure à celle des États-Unis, il parvint à déjouer tous les projets des ennemis de son maître.

Quelques tems après, Philippe IV le nomma son Ambassadeur auprès de Ferdinand II. Cette ambassade lui fit infiniment d'honneur. Moncade est du petit nombre des ministres diplomatiques qui trouvèrent le secret, en faisant les affaires de leur cour, de rendre encore des services aux princes près desquels ils résidèrent; ce fut à ses soins et à son habileté que l'Empereur dut et la soumission du fameux Bethlem Gabor prince de Transilvanie, et le Traité de paix qu'il conclut avec le roi de Danemarck, et l'élection de son fils Ferdinand III à la couronne de Hongrie, et le choix que la noblesse Hongroise fit d'un Palatin qui remit en vigueur les diètes négligées depuis long-tems. Ce fut par ces services particuliers rendus à l'Empereur, qu'il réussit facilement à en obtenir les secours que Philippe IV sollicitait pour la guerre de la succession aux duchés de Mantoue et de Montferrat.

Ce succès important lui valut de la reconnaissance du roi d'Espagne, le commandement général de l'armée Espagnole en Flandres sous les ordres de l'infante Isabelle. Sa prudence, son esprit de conciliation, et son affabilité personnelle, parvinrent à étouffer dans ces contrées, tout esprit de révolte.

Après la mort d'Isabelle, il gouverna par *interim* les Pays-Bas jusques à l'arrivée du Cardinal infant Dom Ferdinand. Dans ces circonstances, n'ayant avec lui que peu de troupes, que la cour d'Espagne laissait dans un dénuement extrême, et qu'il était obligé d'entretenir et de payer de ses propres deniers, il déploya autant d'habileté que de constance, en parvenant à en imposer au prince d'Orange, l'un

des premiers Capitaines du tems, et à empêcher que les provinces qui lui étaient confiées ne fussent entamées.

Il mourut peu de tems après l'arrivée du Cardinal infant, en 1635. Il unit à ses qualités militaires et diplomatiques, l'amour des Belles-Lettres, et les cultiva lui-même; il a laissé deux ouvrages qui furent estimés dans le tems. L'un est l'histoire des expéditions des Catalans et des Arragonais en Asie et en Grèce; l'autre, écrit en latin, est l'histoire du Monastère de Monferrat.

PLANCHE VI.

STATUE.

MINISTRE DE MITHRA.

C'est à tort que l'on a cru reconnaître dans cette belle Statue une représentation de Pâris, et c'est d'après cette fausse opinion que le sculpteur qui l'a restaurée à Rome, lui a mis la pomme dans la main droite au lieu d'une torche qu'elle devrait tenir.

C'est d'après l'étude que Visconti a faite des différens Bas-Reliefs antiques relatifs au culte du Dieu Mithra, qui sont parvenus à sa connaissance, qu'il s'est convaincu que cette figure représentait un des ministres de ce Dieu *Persan*, dont l'office, dit-il, était d'exprimer dans ses mystères par leurs torches levées ou renversées, la lumière ou les ténèbres.

Mithra ou Mithras, était une Divinité Persane, que les Grecs et les Romains ont prise pour le Soleil; mais qu'Hérodote considère comme la Vénus céleste, ou l'Amour, principe des générations et de la fécondité. On le représente vêtu à-peu-près comme cette statue, mais le genoux appuyé sur un taureau atterré, dans la gorge duquel il plonge un poignard (*Vid. Noël, tom. II, pag.* 240).

Le jeune-homme dont la statue fait le sujet de cet article, porte le bonnet phrygien. Il est vêtu d'une tunique à manches et a double retroussis, par-dessus il a une chlamyde agraffée sur l'épaule droite, et il porte de larges pantalons appelés *anaxyrides*.

Cette Statue est de marbre pentélique. Les draperies sont d'une exécution parfaite; elle sort du Musée du Vatican, et fut découverte en 1785, à cinq milles de Rome, hors de la porte *Portèse*, avec une autre totalement semblable.

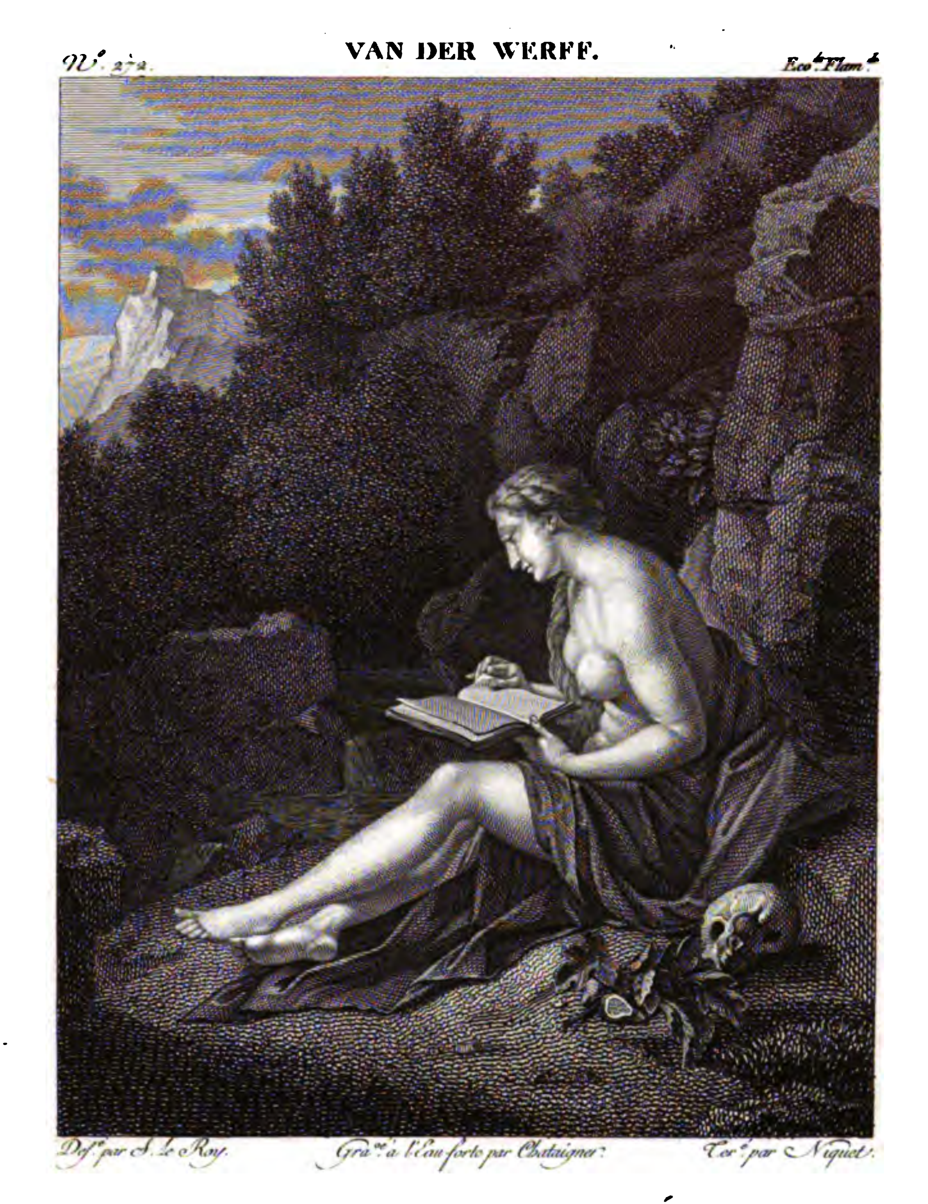
N.° 271. **GUIDE.** Éco.le Itali.ne



Dessiné par J. Le Roy. Gravé par Ribault.

LE REPOS EN ÉGYPTE.

N°. 272. **VAN DER WERFF.** Eco.le Flam.de



Dess.e par S. le Roy. Gra.ve à l'Eau forte par Chataigner. Ter.e par Niquet.

LA MADELEINE DANS LE DÉSERT.

N°. 273. **CRESPI.** *Eco.le Itali.ne*



Des.é par S. le Roy. *Gra.vé à l'Eau-forte par Chataigner.* *Term.é par Dambrun.*

LA MAITRESSE D'ÉCOLE.

N.° 274. J. OSTADE. Eco.le Flam.de



Des.é par Gregorius. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Villeroy.

PAYSAGE.

N°. 275. **A. VAN-DYCK.** Éco.le Flam.de



Dess.é par J. le Roy. *Gra.vé à l'Eau-forte par Dupl.is Bertaux.* *Terminé par Villerey.*

LE MARQUIS DE MONCADE.



MINISTRE DE MITHRA.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LAHIRE (LAURENT DE).

LABAN CHERCHANT SES IDOLES ; *peint sur toiles ; hauteur quatre-vingt-quinze centimètres ou deux pieds dix pouces six lignes ; largeur un mètre trente-six centimètres ou quatre pieds un pouce.*

JACOB, fils d'Isaac, s'était attiré l'inimitié de son frère Esaü. Personne n'ignore qu'il était parvenu à le priver de son droit d'aînesse, et à lui ravir la bénédiction paternelle ; il était donc fondé à redouter sa vengeance. D'après le conseil de Rebecca, leur mère, il s'était réfugié près de Laban, son oncle, qui habitait la Mésopotamie. Il était naturel qu'il cherchât à se faire chérir de ce parent, dont il avait été tendrement accueilli. Jacob mit donc tous ses soins à faire prospérer les champs, les moissons et les troupeaux de son hôte ; et y réussit assez pour exciter sa reconnaissance. Laban crut la lui prouver en le pressant de se fixer auprès de lui. Jacob y consentit, à condition qu'il lui donnerait pour épouse Rachel, sa fille cadette. Laban usa de supercherie avec son neveu ; et pour éviter à Lia, sa fille aînée, la mortification de voir sa cadette mariée avant elle, il l'introduisit auprès de Jacob la première nuit de ses nôces à la place de Rachel. Jacob mécontent de ce procédé, somma Laban de lui tenir sa parole ; et celui-ci, pour calmer le juste ressentiment de son gendre, lui donna ses deux filles pour épouses.

Le ciel bénit l'hymen de Jacob. La fécondité de ses femmes le rendit père d'une nombreuse famille ; ses troupeaux et ses richesses s'accrurent, et après vingt ans de séjour en Mésopotamie, il conçut le désir de revoir la terre de Chanaan, où reposaient les cendres de ses ancêtres ; mais craignant que son départ n'éprouvât des obstacles par les instances ou les reproche de Laban, il résolut de lui cacher son dessein, et partit à son insu avec ses femmes, ses enfans et ses troupeaux.

Il est dit dans l'Ecriture, que Rachel emporta les idoles ou Théraphims de son père, et ne s'explique point sur le motif qui lui fit commettre cette espèce d'infidélité. Cette question a fortement occupé un assez grand nombre d'écrivains sacrés. Les uns ont pensé que l'intention de Rachel était d'empêcher que Laban, en consultant ces idoles, ne découvrit la route que Jacob avait prise. D'autre, que c'était pour qu'ils lui servissent d'égide à elle-même contre le courroux de son père. Quelques-uns ont cru qu'elle leur rendait un culte particulier, et que d'ailleurs, comme ces Théraphims étaient d'or et d'argent, elle avait voulu mettre à couvert par ce vol la dot de sa sœur et la sienne ; quelques autres, en excusant cette action, en ont fait honneur à la piété de Rachel, et ont prétendu que son intention avait été seulement d'éloigner des yeux de son père les objets d'un culte impie.

Ce nom de Théraphim que l'Ecriture emploie pour la première fois, n'a pas moins occupé les hommes qui s'appliquent à la science de l'antiquité. Il est à-peu-près reconnu aujourd'hui que c'était le nom que les Chaldéens donnaient à des figures astrologiques dont ils prétendaient se servir pour expliquer l'avenir. Selon la tradition des Rabbins, d'abominables cérémonies se mêlaient à la formation de ces espèces de Pénates. On immolait, disent-ils, un premier né, à qui l'on tordait le col. La tête que l'on détachait du corps était salée et embaumée, et l'on mettait sous la langue une lame d'or, sur laquelle on gravait le nom d'un esprit des ténèbres. On suspendait cette tête à la muraille, on allumait des flambeaux devant elle, et l'on se tenait prosterné tandis qu'elle rendait des oracles.

Le rabbin *David de Pomis*, cité par Noël, à qui nous empruntons cette explication, prétend que les Théraphims étaient modelés sur la figure humaine, et qu'en les mettant debout, soumises aux influences des corps célestes, elles parlaient à certaines heures du jour, et sous

certaines constellations; mais Noël remarque que David ne fait que répéter une fable qu'il avait apprise d'*Aben-Ezra*.

Quoiqu'il en soit, Laban, furieux et du départ de Jacob et de la perte de ses idoles, courut après le fugitif et l'atteignit au bout de sept jours de marche, sur des montagnes qui depuis ont porté le nom de Galaad. Le Dieu d'Abraham lui était apparu, et lui avait défendu de faire aucun mal à Jacob. Il se contenta de réclamer ses idoles. Jacob à qui le ravisseur était inconnu, permit à Laban de visiter ses bagages, en s'engageant à faire punir de mort le coupable. Rachel effrayée, cacha les Théraphims sous le bât d'un chameau, s'assit sur ce bât, et quand son père s'approcha d'elle, elle prit, pour se dispenser de se lever, le prétexte d'une maladie dont elle se dit atteinte.

C'est l'instant de cette redoutable visite que Lahire a représentée avec beaucoup de talent. Le sujet s'explique bien. Laban, avec une attention et une activité très-remarquées, fouille dans un grand coffre rempli d'effets, dont un de ses serviteurs tient le couvercle ouvert. Jacob dont la conscience est tranquille, laisse son beau-père satisfaire sa curiosité, et donne ordre pendant ce tems là à ses bergers de faire défiler ses troupeaux. Près de lui, Rachel assise, laisse percer son impatience de la longueur de la visite, et ses traits altérés peignent le trouble de son ame; tandis que la féconde Lia, assise avec deux de ses anfans à la gauche du tableau, regarde avec indifférence une scène à laquelle elle ne prend aucun intérêt. Deux autres femmes de la suite de Jacob figurent aussi dans cette composition, l'une est assise auprès de Rachel; l'autre debout tenant un enfant dans ses bras, est à côté de Laban, et semble dire à l'esclave qui soutient le couvercle que la recherche de son maître est inutile.

Un vaste et riant paysage enrichit le fond de ce tableau. Lahire, dont le talent se fait remarquer surtout dans la peinture des monumens architecturaux, n'a pu résister ici au plaisir de se livrer à son genre favori. Il a placé cette scène, qui se rattache aux siècle des Patriarches, près d'un temple magnifique; dont l'élégance, la richesse et le style ne peuvent appartenir à ces âges heureux de la vie pastorale. Cet anachronisme est ridicule sans doute, mais il prête si bien à la magie pittoresque, que bientôt on l'excuse, et que l'on finit par l'oublier.

Ce tableau capital, l'un des plus généralement estimés de ceux que

nous connaissons de cet habile artiste, réunit au mérite d'une composition riche, celui de toute la dignité historique. Il n'est pas cependant à l'abri des reproches que les connaisseurs sont en droit de faire en général à toutes ses productions. Sa couleur manque de transparence; ses draperies, ses chairs, ses fabriques, participent toutes d'une certaine sécheresse de faire, qui pour être très-facile, n'en est pas moins très-éloignée de la nature.

Il est ainsi signé : *L. Delahire, in. et F.* 1647. Il a été gravé avec succès par Mathieu, artiste vivant.

PLANCHE II.

LE SUEUR (EUSTACHE).

L'APPARITION DU CHRIST A LA MADELEINE; *peint sur bois; hauteur un mètre soixante-six centimètres cinq millimètres ou cinq pieds; largeur un mètre treize centimètres quatre millimètres ou trois pieds cinq pouces.*

*Nous avons publié, dans une de nos précédentes livraisons, un tableau que l'Albane a consacré au même sujet. En le rapprochant de celui que nous allons décrire, on reconnaîtra sans peine combien la composition du peintre français est supérieure à celle du peintre italien. Ici la pantomine est noble et expressive; la figure du Christ est pleine de grandeur et de dignité, son geste indique bien le séjour céleste qu'il va désormais habiter, et quoique en marchant il semble défendre à la Madeleine de l'approcher, son regard plein de douceur et de bonté, tempère ce que cette défeuse peut avoir de rigoureux pour elle. Que de surprise, de grâce, de respect et d'amour dans les mouvemens de cette femme! Elle s'est agenouillée à l'aspect de son divin maître; mais on voit qu'elle va se relever pour s'attacher sur les pas de l'Homme-Dieu que ses larmes accompagnèrent au tombeau, et dont la résurrection l'enivre de la joie la plus vive.

L'Ecriture veut que le Christ ait apparu à Madeleine sous la figure d'un jardinier. En conséquence, le peintre a placé la scène dans un jardin, dont la porte ouverte laisse apercevoir les murs de Jérusalem, indiquée par le Calvaire que l'on voit sur la cîme d'une montagne.

Une bêche est aux pieds du Sauveur du monde, et Madeleine tien encore dans sa main le vase qui contenait le parfum que peu de jours avant elle épancha sur les pieds de Jésus.

Ce beau tableau, si digne de la célébrité de son auteur; fut exécuté pour les Chartreux de Paris. Il est maintenant exposé dans le Musée spécial de l'Ecole française à Versailles.

PLANCHE III.

ALBANE.

L'ANNONCIATION; *peint sur cuivre; hauteur dix-huit centim. sept millimètres ou sept pouces; largeur treize centimètres cinq millimètres ou cinq pouces.*

La Vierge est à genoux; son bras gauche s'appuie sur un prie-dieu. Elle reçoit avec humilité et surprise la *Salutation angélique.* Le peintre a placé dans la partie supérieure de son tableau, le Saint-Esprit sous la figure d'une colombe. L'on aperçoit sur la gauche trois chérubins, dont l'expression respectueuse indique qu'ils sont pénétrés de la grandeur du mystère dont l'accomplissement se prépare.

L'ange Gabriel, les ailes éployées et posé sur un nuage, a les bras dévotement croisés sur sa poitrine, contre laquelle il presse une branche ou tige de lys. C'est l'instant où il annonce à la Vierge qu'elle enfantera le Messie.

Si l'Albane a été quelquefois heureux dans ses attitudes, si dans plusieurs de ses tableaux on admire des figures pleines de grâce, tout à-la-fois nobles, sages et régulières, la figure principale du tableau que nous décrivons est loin de mériter ces éloges. Cette Vierge manque totalement de noblesse et de simplicité : sa pose est contrainte et gênée; le dessin en est incorrect; on cherche vainement où ses jambes sont placées; l'ampleur de son vêtement est ridicule, et la manière dont il est drappé est lourde et désagréable.

Le Musée possède un autre tableau de l'Albane semblable en tout à celui-ci, même quant aux défauts. Cela permettrait peut-être de supposer que l'un et l'autre sont de l'époque où, tombé dans l'indigence par la faute de son frère procureur, il était obligé, pour

subvenir à ses besoins, de multiplier ses ouvrages, et de négliger les parties de l'art qui lui avaient valu sa grande réputation. On sait qu'à cette époque, pour se procurer plus d'objets à vendre, il faisait copier beaucoup de ses tableaux par ses élèves, qu'il les retouchait ensuite, et les vendait comme étant entièrement de lui.

PLANCHE IV.

VERNET (JOSEPH).

LE NAUFRAGE; *peint sur toile ; hauteur un mètre ou trois pieds ; largeur un mètre trente-six centimètres quatre millimètres ou quatre pieds un pouce.*

Malheureuse victime d'une épouvantable tempête, un vaisseau vient de toucher, de se briser, et de périr contre un des récifs dont une côte escarpée est hérissée. Quelques matelots ont mis à la mer la chalouppe de leur navire, s'y sont précipités et tentent de gagner le rivage. Leur nombre beaucoup trop considérable pour une aussi petite embarcation, accroît encore dans l'ame du spectateur l'inquiétude que lui inspirent les dangers que le courroux des flots leur font courir. Les vagues se déroulent avec furie sur les rochers qui bordent la plage, et l'on frémit en pensant que si ce canot aborde, les coups de mer qui se succèdent avec une effrayante rapidité pourront l'engloutir, et que ces malheureux trouveront la mort au lieu même où ils cherchent leur salut. Cependant quelques rayons d'espérance perçent à travers cette scène désastreuse ; l'humanité a guidé sur ces bords quelques pêcheurs du voisinage; qui sait si le succès ne couronnera point leur généreuse audace, et s'ils n'arracheront point, à la fureur des vagues, cette déplorable portion d'un équipage dont la mer vient d'anéantir la fortune ? Cependant le peintre n'a pas concentré sur ce groupe tout l'intérêt d'un semblable désastre, et, par des épisodes spirituels, il a étendu l'action qu'il a placée sur ce vaste théâtre, sans la diviser toute fois, puisque tout se rattache au sujet principal, le Naufrage. Plus loin quelques matelots sont parvenus à gravir les rochers, et cherchent à fixer avec des cables quelques débris du vaisseau, que les flots commençent à disperser; quelques autres dont l'intérêt, l'a-

varice, ou peut-être encore la cupidité et l'amour du pillage déshonorent la témérité, affrontent des périls certains pour s'approprier quelques effets précieux, et guidés par la plus vile des passions, bravent la mort dont la difformité se présente sous mille aspects divers. La sombre épaisseur des nuages, la pâle lueur de la foudre qui les sillonne, le sifflement aigu des vents dont l'effort semble déraciner ces arbres semés sur la côte, ces vagues profondes dont les cimes se blanchissent décume, ces flots dont les masses énormes frappent les flancs des rochers dont les aspérités les repoussent, les divisent et les font jaillir dans les airs; tout dans ce tableau est d'une vérité formidable et terrible. Il est impossible de rendre avec plus de poésie, le courage de l'homme aux prises avec le déchaînement de la nature; il faut avoir été témoin de ces grandes catastrophes pour les peindre aussi bien, et pour sentir tout le mérite de ce poème.

Vernet exécuta ce bel ouvrage en 1753 pour M. Bergeret. Par le coloris et la vérité des eaux, il se montre l'égal d'Everdingen et de Ruisdaël, dont les plus précieux ouvrages ne l'emportent pas sur celui-ci; à la mort du propriétaire, il passa dans la collection Joubert, et ensuite dans celle de Gamble. Le Musée Napoléon l'acheta en l'an 4, à M. Desmaré, marchand de tableaux.

PLANCHE V.

TENIERS (David).

UN PORTRAIT D'HOMME; *peint sur bois; hauteur vingt-un centimètres cinq millimètres ou huit pouces; largeur seize centimètres ou six pouces.*

Le nom du personnage représenté par ce portrait ne s'est point conservé, et nos recherches pour le découvrir ont été vaines, ou ne nous ont fourni que des conjectures trop vagues et trop incertaines pour nous permettre de les rapporter. Au reste, il est plus que probable que ce n'est ici qu'un pastiches (1), que Teniers a fait d'après

(1) Mot emprunté de l'italien *pasticio*. L'on donne ce nom à des tableaux où l'auteur s'est attaché à imiter le dessin, la couleur, le faire et l'ordonnance particulière à un autre artiste.

un beau portrait de l'Ecole Hollandaise; il a conservé tout l'esprit de l'original, et cependant on y reconnaît son cachet particulier. Malgré son extrême facilité à imiter les maîtres de toutes les Écoles, il lui est impossible de se dérober aux yeux des connaisseurs. Sa touche brillante et son coloris argentin le décèlent toujours.

PLANCHE VI.

STATUE.

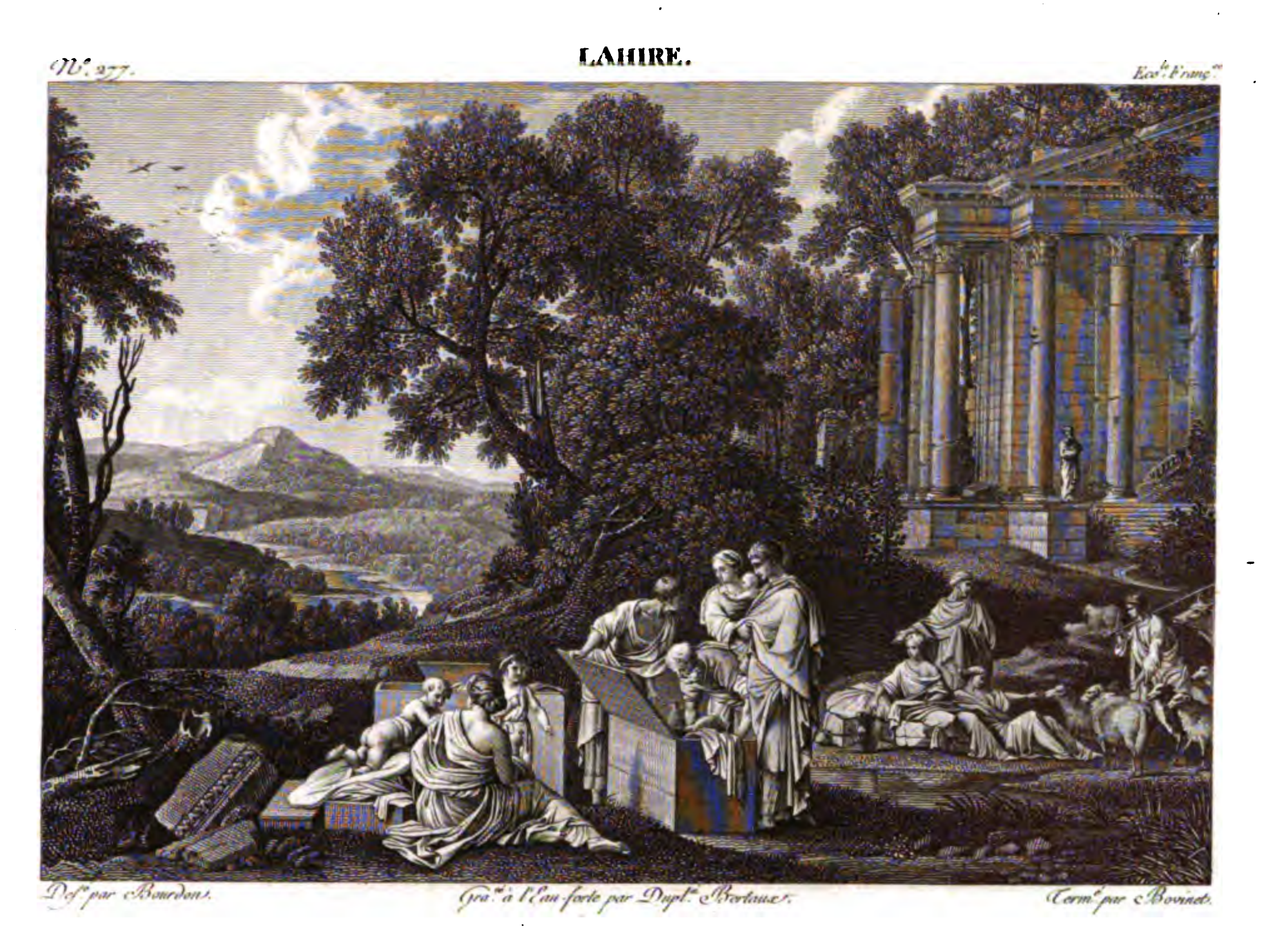
BACCHUS EN REPOS, *hauteur deux mètres seize centimètres ou six pieds six pouces.*

Cette belle figure d'un travail précieux et d'une belle conservation, sort de la galerie de Versailles, et se voit maintenant dans la salle de l'Apollon, elle est de marbre pentélique.

Elle tire sa dénomination de la position du bras droit reployé sur la tête. C'est en effet une attitude assez ordinaire à l'homme pendant le sommeil. On a quelquefois représenté Apollon de la sorte; elle convient surtout à Bacchus dont le penchant pour la mollesse et les goûts efféminés ont été décrits par les poètes de l'antiquité; elle s'accorde ici parfaitement avec l'élégante négligence de sa coiffure; ses cheveux relevés et partagés sur le milieu du front, sont rassemblés derrière la tête et retombent avec grâce sur les épaules. Il règne cependant de la vigueur dans les formes de cette figure, les muscles en sont fortement prononcés. On voit que ce Dieu n'est point étranger aux combats, et que tous ses instans ne sont point consacrés aux plaisirs.

Il s'appuie d'une main sur un tronc d'arbre, autour duquel serpente un cep de vigne, que de nombreuses grappes enrichissent. Leur grosseur et leur forme indiquent le climat où elles sont cultivées. C'est au soleil de l'Inde si souvent témoin des triomphes de Bacchus, qu'elles doivent leur parfum et leur maturité.

N°. 277. **LAHIRE.** Ecole Franç.se



Des.é par Bourdon. Gra.vé à l'Eau-forte par Dupl.s Bertaux. Term.é par Bovinet.

LABAN CHERCHANT SES IDOLES.



Des.é par Seb. Le Roy. Gra.vé à l'Eau-forte p.r Chataigner. Term.é par Dambrun.

L'APPARITION DE J.C. A LA MADELEINE.



Dess.é par Seb. le Roy. Gravé par le Villain.

L'ANNONCIATION DE LA VIERGE.

J. VERNET.

N°. 280. — Eco.le Franç.se

Des.é par Grégorius. — Gra.é par Schroeder.

LE NAUFRAGE.



Dessiné par Plonski.   Gravé par C. Boutrois.

PORTRAIT D'HOMME.


N°. 282.
Statue en Mar.bre Pentelique.
Dessiné par Vauthier.
Gravé par Pigeot.

BACCHUS.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUARANTE-HUITIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

ECHO ET NARCISSE; *peint sur toile; hauteur soixante-quatorze centimètres six millimètres ou deux pieds trois pouces; largeur un mètre ou trois pieds.*

Les anciens, si ingénieux dans leurs fables allégoriques, ont supposé qu'Echo était fille de l'Air et de la Terre. Elle fut l'une des Nymphes qui composaient la cour de Junon. Trop complaisante pour Jupiter, elle se prêta à le servir dans ses amours, et pendant qu'il entretenait une de ses amantes, elle se chargea de le garantir de la jalousie de Junon, en amusant cette Déesse par ses discours. Il était difficile d'en imposer long-tems à Junon. Elle s'aperçut de l'artifice, et pour se venger d'Echo, elle la condamna au silence, qu'elle ne pourrait rompre que lorsqu'on l'interrogerait. Ce fut là au reste son plus faible supplice. Elle rencontra, malheureusement pour elle, Narcisse, et la vue de ce jeune homme l'enflamma d'une passion qu'elle ne put éteindre. Forcée de se taire par un pouvoir surnaturel, elle ne put l'instruire du trouble de son cœur. Elle le suivit long-tems, et n'en obtint que des mépris. Dans son désespoir elle s'exila dans le fond des forêts, et n'habita plus que les antres et les rochers.

Les Déïtés infernales, sensibles aux outrages que cette Nymphe malheureuse avait reçu de Narcisse, se chargèrent de sa vengeance.

Personnes n'ignore la funeste passion que ce jeune homme avait conçue pour lui-même. Tirésias avait prédit au Céphise et à Liriope, dont l'union avait donné le jour à Narcisse, que cet enfant, dont la beauté n'eut point d'égale, vivrait aussi long-tems qu'il ne pourrait se voir. Le hasard lui fit apercevoir son image sur le cristal d'une fontaine. Ce fatal instant décida de son sort. Dès-lors le délire s'empara de ses sens. Victime d'un tourment dont le remède était impossible, il expira sur le bord de cette fontaine, et sa déplorable folie l'accompagna jusqu'aux enfers, où il est, dit-on, occupé sans cesse à se mirer dans le Styx. Pausanias a cherché à expliquer cette fable. Elle fut inventée, selon lui, pour voiler l'amour incestueux de Narcisse pour sa sœur jumelle, qui lui ressemblait parfaitement. Cette jeune fille étant morte, Narcisse venait sur le bord d'une fontaine, où son image retracée entretenait et son amour et ses douleurs, et se repaissait d'un mensonge qui tout-à-la-fois flattait son imagination et la déchirait.

Tous les hommes instruits savent avec quelle grâce, quelle élégance poétique et quelle finesse de sentimens Ovide a traité cette fable. Ils savent aussi que M. de Saint-Ange est de tous les traducteurs d'Ovide celui qui a le mieux fait passer dans notre langue les beautés de l'original. Voici par exemple comme il rend la passion d'Echo :

A l'aspect de Narcisse, Echo, de ses attraits,
S'étonne, et pas à pas le suit dans les forêts ;
Elle approche, elle cède au penchant de son ame ;
Et plus elle s'approche et plus elle s'enflamme.
. . . .
Narcisse dans les bois se perd loin de sa suite ;
Il s'arrête, il s'écrie : amis ! qui vient à moi ?
A peine achève-t-il, Echo répète, *moi ;*
Mais où donc te trouver ? viens, je t'attends, approche.
Tandis qu'il cherche au loin, il entend dire, *proche.*
Pourquoi donc te cacher, si tu sait où je suis ?
Est-ce que tu me fuis ? on répond, *tu me fuis.*
Surpris d'être appelé, lorsque lui seul appelle :
Joignons-nous, répond-il, *joignons-nous*, redit-elle.

Voici comme il décrit ailleurs les effets de l'imagination trompée de Narcisse :

Son visage dans l'onde à ses yeux répété
Le rend lui-même épris de sa propre beauté.
. . . .
Sur ses propres regards, son regard attaché,
Contemple, dans l'azur mouvant sous sa paupière,
De deux astres vivans la touchante lumière,
Et ses cheveux pareils au cheveux d'Apollon,
Et sa joue où commence à poindre un *doux coton*,
L'albâtre de son cou, son teint où se marie
De la rose et du lys la nuance fleurie.
Narcisse en même tems admire, est admiré:
Narcisse en même tems désire, est désiré.
Combien de fois veut-il sous cette onde trompeuse
Imprimer sur sa bouche une bouche amoureuse!
Combien de fois ses bras vers son ombre élancés
Se plongent dans les flots vainement embrassés!
Il ne sait ce qu'il voit; mais ce qu'il voit l'enflamme,
Et l'erreur de ses yeux a passé dans son ame.

Si l'on en excepte l'expression peu harmonieuse de *doux coton*, tout ce morceau est admirable.

C'est la suite de cette situation que le Poussin, jeune encore, a essayé de rendre. Je dis *jeune encore*, parce qu'il est un âge où l'expérience et la réflexion n'ont point encore appris qu'il est des sujets qui appartiennent plus essentiellement à la poésie qu'à la peinture; et celui-ci est essentiellement du nombre. Que l'on considère ce tableau sans être prévenu de l'intention que le peintre a eue, sera-t-il facile de la deviner? Et cette clarté si désirable est cependant le premier mérite que le spectateur est en droit d'exiger. A voir ce jeune homme expiré, étendu sur la terre, cette femme douloureusement appuyée contre un rocher, cet amour insignifiant qui semble détaché de l'action, et qui tient un flambeau allumé, qui n'explique nullement les deux passions opposées dont ces deux personnages sont victimes, qui songera jamais qu'il s'agit ici de Narcisse, et surtout d'Echo, qui pour nous est un être purement métaphysique. Ces fleurs qui portent le nom de Narcisse, et que le peintre a placées auprès de la tête de ce jeune homme, et ce ruisseau qui coule à ses côtés, suffisent-ils pour donner le mot de cette énigme? Ce tableau prouve que le Poussin n'était pas encore parfaitement mûr pour le bel art qu'il a tant illustré par la suite.

Peut-être ces défauts, autant que ceux de la composition, ont-ils été cause que plusieurs personnes ont douté que ce tableau fût de ce grand maître ; doute que nous ne partageons pas. La composition, disons-nous, en est vicieuse. Ce corps étendu sur le premier plan, et qui coupe en entier ce tableau, est d'un mauvais effet. Echo est trop rapprochée ; rien n'annonce que sa douleur ait quelque rapport au sort de ce jeune homme : au contraire, elle en détourne les regards. L'Amour n'est ni satisfait, ni mécontent ; sa pose et sa tête sont froides. Il ne regarde ni Echo, ni Narcisse, et il semble étranger à leur destinées. Ceci tient à l'expression, et naturellement elle a du être fausse, parce qu'il est rare que lorsque l'idée principale est mal présentée, les personnages chargés de la développer s'en acquittent bien. Malgré ces reproches, il est juste de dire que ce tableau offre des parties où l'on reconnaît la main habile à qui les arts le doivent, et le célèbre Gérard Audran n'a pas dédaigné de le graver.

PLANCHE II.

PESARESE (SIMONE CANTARINI dit le) né à Pesaro en 1612, mort à Véronne en 1648.

LE REPOS DE LA SAINTE-FAMILLE ; *peint sur toile ; hauteur quarante-un centimètres trois millimètres ou quinze pouces ; largeur cinquante-huit centimètres six millimètres ou vingt-un pouces.*

L'on se rappelera sans doute que nous avons publié, dans notre quarante-sixième livraison, un tableau représentant un Repos en Egypte, que l'on attribue au Guide, et que nous croyons du Pesarèse ; et nous annoncâmes que par la suite nous ferions connaître celui qui représente le même sujet, et que l'on dit être du Pesarèse, tandis que nous y reconnaissons au contraire tout ce qui constitue le genre, la manière et le faire du Guide. Voici ce tableau ; nous n'avons point changé d'opinion, et plus nous examinons cet ouvrage, plus elle nous paraît fondée. Nous avons développé, dans le tems, les motifs sur lesquels nous nous appuyons, et expliqué comment cette transposition a pu se faire. Il serait inutile de les répéter ici, et nous invitons le lecteur à vouloir bien recourir à ce que nous avons déjà dit à cet égard.

Quand au sujet, il est ici rendu avec bien plus de clarté. Il nous paraît obscur dans celui que nous avons précédemment décrit ; ici on le reconnaît au premier coup-d'œil. La Vierge est assise. Elle tient entre ses bras l'Enfant Jésus qu'elle vient d'alaiter sans doute, et qu'elle semble chercher à endormir. Il y a du charme dans la tête de la Vierge, de la grâce et de la vérité dans la pose de l'Enfant. Sur un plan plus reculé, Saint-Joseph à demi-couché sur un talus, son bâton de voyageur abandonné négligemment sur ses genoux, et la tête appuyée sur sa main, se livre au sommeil. En général, ce tableau nous semble préférable à son pendant, et le site nous en paraît également mieux choisi et plus convenable au sujet.

PLANCHE III.

MOLA (Pietro Francesco).

TANCRÈDE SECOURU PAR HERMINIE ; *peint sur toile ; hauteur soixante-six centimètres six millimètres ou deux pieds ; largeur quatre-vingt-treize centimètres six millimètres ou deux pieds dix pouces.*

Ceux qui connaissent la Jérusalem delivrée du Tasse, ce chef-d'œuvre de la littérature italienne, ne peuvent avoir oublié le Combat de Tancrède contre Argant, ce bel épisode du dix-neuvième chant, l'un des plus beaux morceaux sans doute de ce poème, rendu avec tant de fidélité, de vigueur et d'élégance dans l'excellente traduction de S. A. S. le Prince Archi-Trésorier de l'Empire. En voyant l'admirable tableau de Mola, on croirait que le génie du poète et celui du traducteur ont à la fois inspiré le peintre, puisqu'il semble réunir et toute la grace sentimentale de l'italien, et toute l'énergie du Français.

Tancrède est vainqueur, « il remet dans le fourreau, dit le traducteur français, son fer victorieux; il offre à l'éternel sa gloire » et son triomphe, mais épuisé lui-même, il est prêt à tomber sur » des lauriers arrosés de son sang. Il craint que sa vigueur expirante » ne puisse résister aux fatigues du retour, cependant il reprend sa » route; et faible, chancelant, il se traîne pas à pas ».

« Déjà il ne peut plus se soutenir, un dernier effort achève d'accabler sa langueur : il s'assied sur la terre, sa tête se penche et

» s'appuie sur sa main défaillante ; un voile s'épaissit sur ses yeux ;
» il s'évanouit, et dans cet état on peut à peine distinguer le vainqueur
» du vaincu ».

Cependant son fidèle Vafrin et Herminie surviennent ; Vafrin reconnaît son maître, Herminie son amant : l'objet d'une amitié si constante, d'un amour jusques-là si malheureux, est expirant, est mort peut-être ! quel moment, quels regrets, quelle douleur ! mais non, il respire encore. Quel rayon d'espérance, que de tendres et d'empressés secours !

Tel est le sujet si noble, si touchant, si riche d'intérêt que l'habile peintre a choisi et rendu avec un art admirable. Vafrin soutient entre ses bras la tête du Héros, qu'il vient de dépouiller de sa pesante armure ; le casque, le bouclier, la cuirasse, les brassarts, et le glaive redoutable sont jetés au hasard sur la terre ; Herminie à genoux soutient d'une main le bras défaillant de Tancrède, et de l'autre découvre et sonde ses profondes blessures ; quelle tendre inquiétude dans ses regards, et cependant comme sa confiance dans l'art qu'elle possède s'y fait déjà sentir, et perce à travers sa douleur : à la flexibilité des bras et des jambes de Tancrède, à l'habitude entière de son corps, on reconnaît qu'il a déjà donné quelques signes de vie ; ses yeux sont encore fermés, mais bientôt ils s'ouvriront ; bientôt sa bouche proférera ces mots si doux à l'oreille d'Herminie :... « Et toi, qui es-tu beauté, dont la main daigne me secourir ? » On aperçoit dans le fond le corps d'Argant, gissant sur l'arêne, et dont la fortune a trahi le courage dans le combat terrible que ces deux héros viennent de se livrer.

Autant l'expression est juste dans ce bel ouvrage, autant la facture en est admirable : le choix des draperies, les armes, le paysage, sont d'un effet si pittoresque, sont d'une exécution si vraie, qu'il est peu de tableaux au Musée Napoléon qui réunissent autant de belles qualités.

Il est très-ancien dans la collection française, et décorait autrefois le palais de Versailles ; mais croirait-on que cette belle production n'y figurait qu'en dessus de porte ; est-ce l'ignorance, est-ce l'incurie qu'il en faut accuser ? Il est plus probable que c'est la dernière. Au reste, ce tableau partageait l'espèce d'obscurité à laquelle on l'avait, ce semble, condamné avec la plupart des précieux tableaux du Poussin.

PLANCHE IV.

GASPRE POUSSIN (GASPARO DUCHET dit), né en 1613, mort en 1675, fut élève de NICOLAS POUSSIN.

UN PAYSAGE ; *peint sur toile ; hauteur soixante-quatorze centimètres six millimètres ou deux pieds trois pouces ; largeur un mètre ou trois pieds.*

Des villageois couchés sur le gazon, se reposent et causent ensemble. Sur un plan plus éloigné, des bergers conduisent un troupeau près de la rive d'un torrent. Dans le fond, et au sommet d'un rocher, on aperçoit un château gothique entouré d'arbres. La coline qui sépare ce rocher du devant du tableau, est extrêmement boisée.

Ce tableau faisait partie de la collection française. Il est évidemment du Gaspre ; mais ne peut être considéré comme une de ses plus belles productions. Les amateurs des arts doivent former le vœu que le Musée Napoléon s'enrichisse de quelque ouvrage capital de ce paysagiste, que les connaisseurs ne balancent pas à mettre de pair avec le Claude Lorrain.

PLANCHE V.

MIERIS (FRANÇOIS VAN) le Père.

LE PETIT FAISEUR DE BULLES DE SAVON ; *peint sur bois et ceintré ; hauteur vingt-quatre centimètres ou neuf pouces ; largeur dix-sept centimètres trois millimètres ou six pouces six lignes.*

Un jeune enfant d'une condition aisée, est à une fenêtre, et tient d'une main une coquille remplie d'eau de savon, et s'amuse à faire des bulles. A côté de lui est sa mère ou sa gouvernante tenant un chien dans les bras, et indiquant de l'index aux personnes qui sont vis-à-vis la croisée, le jeu innocent de cet enfant. La croisée est ombragée de pampres, et sur l'appui est posé un bocal où sont des tiges de tournesols.

Tout ce que la délicatesse du pinceau a de grace, le coloris de charme, se trouve réuni dans ce délicieux tableau. La tête de l'enfant

sur-tout est un chef-d'œuvre de naturel et d'expression. Son attention est pleine de bonté, et son action de souffler exprimée avec la plus grande justesse.

Ce tableau qui se trouve gravé dans l'ouvrage de M. Le Brun, comme faisant partie de son cabinet, vient de celui du Stathouder, à cette exception que le millésime M. DCLXIII, ne se trouve point sur l'appui de la croisée.

PLANCHE VI.

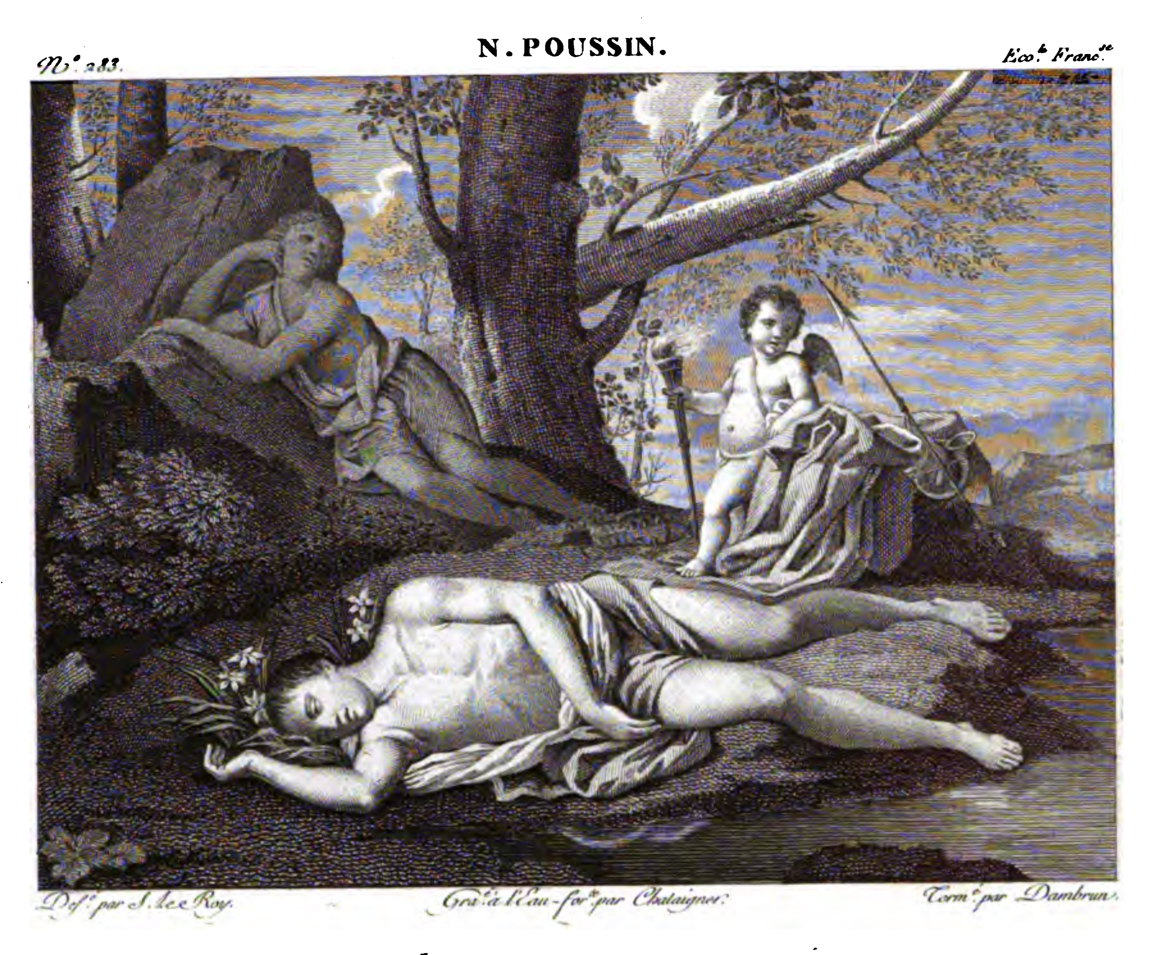
BUSTES.

HIPPOCRATE. BACCHUS.

On sait qu'Hippocrate qui florissait il y a plus de deux mille ans, parvint à une longue vieillesse. C'est dans cet âge extrêmement avancé que le Statuaire l'a représenté. Cet ouvrage est d'un bon style ; il est exécuté en marbre pentélique. C'est celui que les sculpteurs de l'antiquité semblent avoir employé de préférence pour les portraits des hommes célèbres. Ce portrait est d'une authenticité reconnue, il est en tout conforme à la figure que l'on voit sur une médaille de ce grand homme que la ville de Cos sa patrie, fit frapper en son honneur, et qui se trouve gravée dans le recueil de Fulvius Urbinus.

L'autre buste, selon l'opinion de nos plus célèbres antiquitaires, représente Bacchus, considéré comme l'emblême du soleil et de la nature. Cette tête ornée d'une longue et belle chevelure, respire la molesse et la volupté.

N°. 283. **N. POUSSIN.** Eco.le Franç.se



Des.é par J. Le Roy. Gra.é à l'Eau-for.te par Chataigner. Term.é par Dambrun.

ÉCHO ET NARCISSE.

PESARESE.

N°. 284. Eco.le Itali.ne



Des.é par S. Le Roy. Gra.vé à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Dennel.

LE REPOS DE LA S.TE FAMILLE.

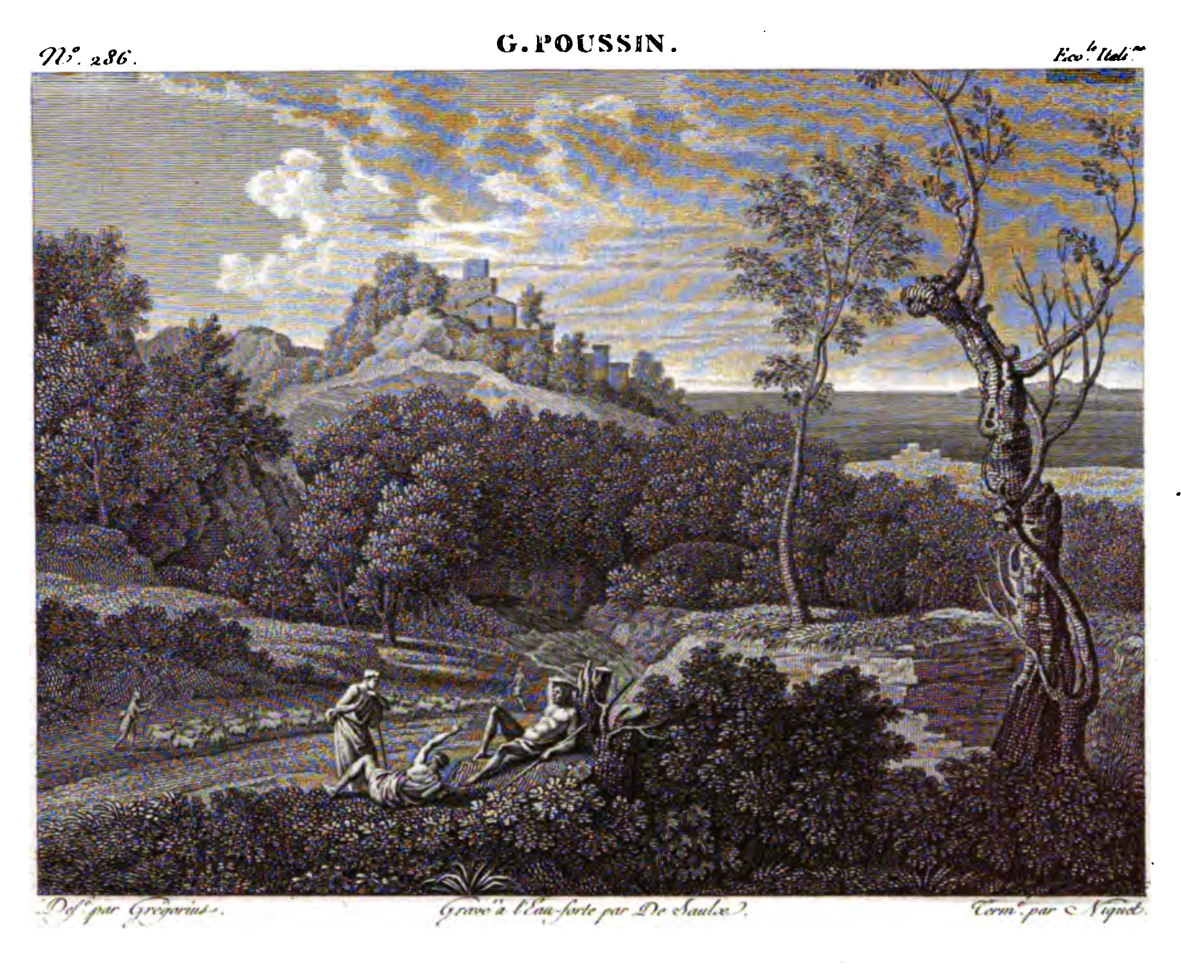
No. 285 **F. MOLA.** Eco.le Ital.ne



Des.é par Grégorius. Gra. à l'Eau-for.e par Chataigner. Ter.é par Bovinet.

TANCREDE SECOURU PAR HERMINIE.

N°. 286. G. POUSSIN. Éco.le Itali.ne



Des.é par Gregorius. Gravé à l'Eau-forte par De Saulx. Term.é par Niquet.

PAYSAGE.

Des.né par S. Le Roy. Gra.vé à l'eau-for.te par Le Rouge. Ter.né par De Launay.

LE PETIT FAISEUR DE BULLES DE SAVON.

N.° 288. Statue en M.bre Pentelique.

Dessiné par Vauthier. Gravé par Boutrois.

HIPPOCRATE. BACCHUS.

TABLE
DU QUATRIÈME VOLUME.

LIVRAISONS DE 37 à 48.

GRAVURES DE 217 à 288.

SUJETS DE PEINTURE.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Albane (F.)	Italienne. . . .	Adam et Eve	243
Idem.	*Idem*	L'Annonciation	279
Idem.	*Idem*	L'Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine.	254
Bordone (Paris). . .	*Idem*	Portrait de Femme	239
Breughel de Velours (Jean)	Flamande . . .	Le Repos en Egypte.	233
Calabrèse (Mattia Preti dit il Cav.) .	Italienne. . . .	Martyre de Saint André. . . .	224
Campi (Bernardino).	*Idem*	La Mère de Pitié	231
Caravage (M. A. Amerigi ou Morigi, dit M. A. de)	*Idem*	Un Concert.	248
Carrache (An.). . .	*Idem*	Le Sommeil de Jésus	242
Crespi (G. M. dit lo Spagnuolo). . . .	*Idem*	La Maîtresse d'Ecole.	273
Dyck (Ant. Van.). .	Flamande . . .	Le Cardinal Bentivoglio	245
Idem	*Idem*	Le Marquis de Moncade	275
Dolci (Carlo). . . .	Italienne. . . .	Le Sommeil du petit Saint Jean.	266
* * *	Vénitienne. . .	Portrait.	269
Forest (Jean). . . .	Française . . .	Paysage.	268
Fra Bartolommeo (Baccio della Porta, dit)	Italienne. . . .	Saint Marc	236

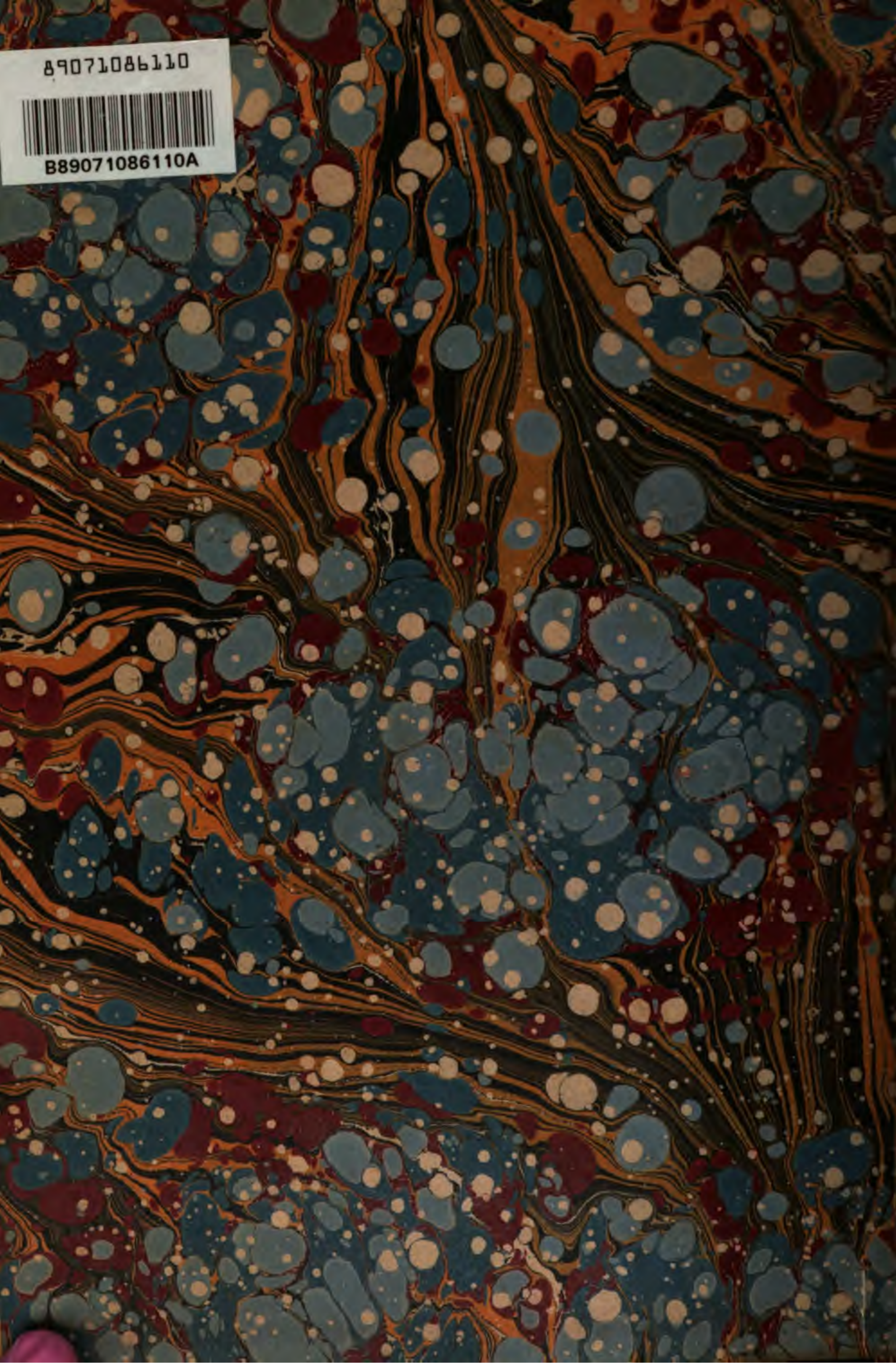
NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Glauber (Jean) . . .	Flamande . . .	Paysage.	220
Guide (Guido Reni dit le).	Italienne. . . .	Le Repos en Egypte.	271
Jules Romain (Giulio Pippi, dit)	*Idem*	Son Portrait.	251
Lahire (Laurent) . .	Française . . .	Saint François d'Assise.	229
Idem.	*Idem*	Laban cherchant ses Idoles. . .	277
Idem.	*Idem*	Paysage.	226
Lebrun (Charles) . .	*Idem*	La Défaite de Porus.	265
Lesueur (Eust.). . .	*Idem*	La Mort de Saint Bruno	253
Idem.	*Idem*	L'Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine.	278
Lorrain (Claude Gelée dit le)	*Idem*	Paysage.	250
Metzu (Gab.) . . .	Flamande . . .	Le Chimiste en méditation . . .	267
Miéris (François Van)	*Idem*	Le Faiseur de Bulles de savon . .	287
Idem.	*Idem*	Scène Familière.	225
Mignard (Pierre) . .	Française . . .	La Vierge et l'Enfant Jésus . . .	260
Mola (P. F.). . . .	Italienne. . . .	Saint Bruno dans le désert . . .	219
Idem.	*Idem*	Tancrède et Herminie	285
Netscher le fils (Constantin).	Flamande . . .	Vénus pleurant Adonis.	237
Ostade (Isaac Van) .	*Idem*	Paysage.	274
Pannini (Gio. Paolo).	Italienne. . . .	Ruines de l'antique Rome. . . .	249
Pesarèse (Simone Cantarini, dit le) .	*Idem*	Le Repos de la Sainte Famille .	284
Poelemburg (Corn.).	Flamande . . .	Les Baigneuses	244
Poussin (Gaspard Dughet, dit Gaspre) .	Française . . .	Paysage.	286
Poussin (N.)	*Idem*	Son Portrait.	221
Idem.	*Idem*	Booz et Ruth	256
Idem.	*Idem*	Echo et Narcisse	283
Idem.	*Idem*	L'Education de Bacchus	241
Idem.	*Idem*	La Grappe de la Terre promise.	238
Idem.	*Idem*	Mars et Rhéa	223
Idem.	*Idem*	Mars et Vénus	259
Pynacker (Adam). .	Flamande . . .	Halte de Voyageurs	227
Raphaël Sanzio . . .	Italienne. . . .	La Foi.	255
Idem.	*Idem*	Saint Michel	235
Idem.	*Idem*	Le Sommeil de Jésus	217
Idem.	*Idem*	La Vierge découvrant l'Enfant Jés.	230

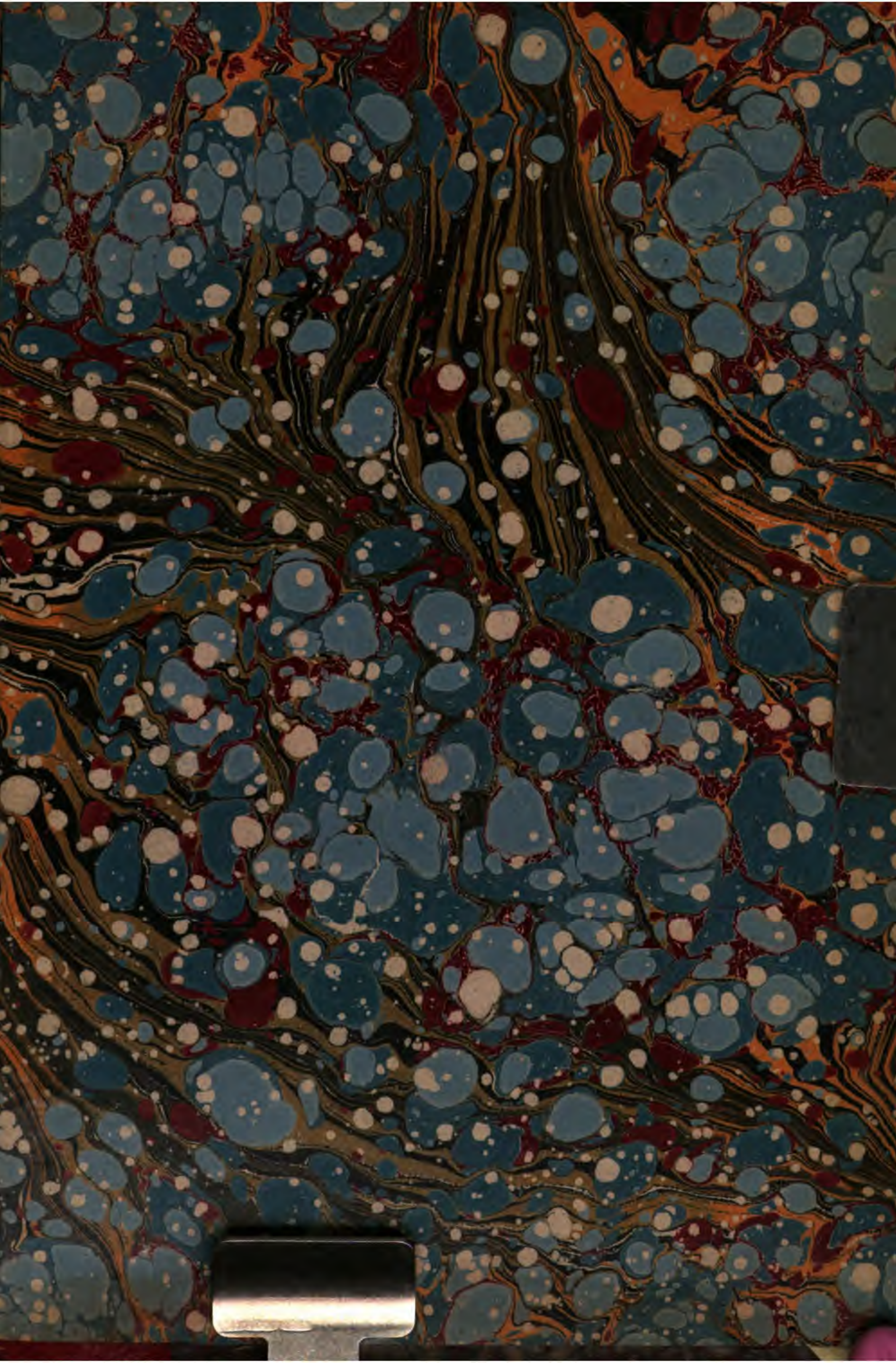
NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS des Planches.
Rembrant (P.) . . .	Flamande . . .	Son Portrait.	263
Idem.	*Idem*	Le Philosophe en méditation . .	261
Sébastien del Piombo.	Italienne. . . .	Bandinelli, Sculpteur	257
Spada (Leonello) . .	*Idem*	La Décollation de Saint Christophe.	218
Teniers (David). . .	Flamande . . .	Portrait d'Homme	281
Vernet (Joseph). . .	Française . . .	Le Naufrage.	280
Veronese (Paul) . .	Italienne. . . .	Le Repas chez Lévi	247
Werff (Adrien Van der).	Flamande . . .	La Madeleine dans le désert . .	272
Wouvermans (Ph.) .	*Idem*	La Chasse aux Cerfs.	232
Idem.	*Idem*	La Vue d'un Parc	262

SCULPTURE.

Apollon lycien	S.	258
Bacchus.	S.	282
Calliope.	S.	270
Esculape et Télesphore	G.	252
Hercule et Télèphe.	S.	240
Hippocrate et Bacchus	B.	288
Jeune dame Romaine.	S.	228
Junon du Capitole.	S.	222
Ministre de Mithra.	S.	276
Sacrifice	B. R.	264
Vénus d'Arles	S.	246
Zénon, philosophe.	S.	234

FIN DE LA TABLE DU QUATRIÈME VOLUME.


89071086110
B89071086110A




b89071086110a